This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

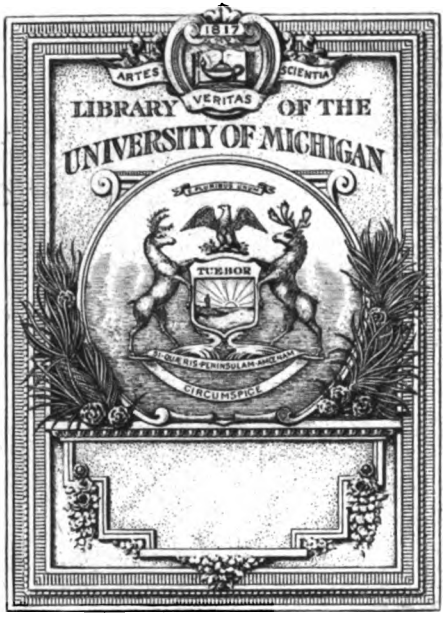
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Neues universal-lexikon der tonkunst ...

Digitized by Google



Digitized by Google

Music
ML
100
.B53
v.3

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

92229

der

Tonkunst.

Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten.

Unter Mitwirkung

mehrerer Musikgelehrten, Tonkünstler u. s. w.

bearbeitet und herausgegeben

von

Eduard Bernsdorf.

Mit Stahlstichen.

Dritter Band.

Offenbach,

Verlag von Johann André.

1861.

Digitized by Google

Digitized by Google

Neues

Universal-Lexikon

der

Tonkunst.

Dritter Band.

12-4-3: T,E,IV.

Digitized by Google

Das Recht, dieses Werk in englischer und französischer Uebersetzung herauszugeben, habe ich mir vorbehalten.

Leipzig, im Mai 1857.

Eduard Bernsdorf.

Druck von Joh. Heinr. Meyer in Braunschweig.

Digitized by Google

N.

Nabel, oder **Nebel**, hebräiſch auch Nevel, griechiſch **Nabla** oder **Naula** und lateiniſch **Nablium** oder **Nablum**, ein altes Saiteninſtrument, das die Griechen von den Syrern und den Phöniziern erhielten, und das unter den Hebräern von David auch im Tempel zur Begleitung des Levitengeſanges eingeführt wurde. Ueber die Beſchaffenheit des Inſtruments, das man ziemlich einzig nur noch in der Bibel und bei Joſephus erwähnt findet, ſind die Geſchichtſchreiber nicht einig. Die LXX überſetzen es gemeiniglich mit dem allgemeinen Namen Spielzeug, und wo ſie eine beſondere Bezeichnung dafür wollen, nennen ſie es Pſalter, und ſo auch Luther. Aus manchen Andeutungen in den Pſalmen u. ſ. w. darf man wohl annehmen, daß es ein aus Holz gefertigtes lautenartiges Saiteninſtrument geweſen iſt, welches in 2 verſchiedenen Dimenſionen vorhanden war: als kleinere Nabel mit 3, und als größere mit 10 Saiten, welche mit dem Finger geriſſen wurden.

Nacara, ein den Caſtagnetten ähnliches, aber größeres Klapperinſtrument, das ehedem beſonders bei den Türken ſtark im Gebrauch war. Auch ſollen die Chineſen ein Inſtrument dieſes Namens beſitzen, welches ſich aber von unſerm gewöhnlichen Triangel nur dadurch unterſcheidet, daß es rund ſtatt dreieckig iſt; ſonſt wird es eben ſo behandelt, d. h. mit einem kleinen eiſernen Stabe geſchlagen, und auch ſein klingender Körper iſt nichts Anderes als ein rund gebogener eiſerner oder vielmehr ſtählener Stab.

Nachahmung, Imitation (lat. imitatio), bezeichnet in der Kompoſitionslehre jede gleiche oder ähnliche Wiederholung eines Satzes, Ganges oder Motives von einer oder mehr andern Stimmen, und man erkennt in dieſer N. die Grundlage aller polyphonen Kompoſition. In dieſem Sinne iſt die Nachahmung entweder frei oder ſtreng: letzteres, wenn der nachzuahmende Satz Schritt für Schritt, jedes Intervall in derſelben Größe wiedergegeben wird; ſie kann ſtatthaben im Einklange, in der obern oder untern Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave; der nachzuahmende Satz kann in der rechten Bewegung (in der urſprünglichen Richtung jedes Schrittes) oder in der Verkehrung (ſ. d.), in rechter (d. h. urſprünglicher) Größe, oder in der

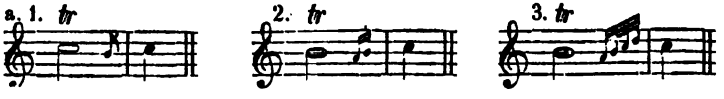
Digitized by Google

Vergrößerung oder Verkleinerung, doppelten Vergrößerung oder Verkleinerung ſtatt haben. Die älteren Tonſetzer kannten noch andere, künſtliche Arten der Nachahmung. Wir aber können ſie füglich übergehen, denn ſie laufen zumeiſt doch nur auf eine Spielerei und reflektirte Verkünſtelung hinaus. Die ganze Lehre von der Nachahmung erhält erſt ihre vornehmſte Bedeutung im doppelten Contrapunkt, in der Fuge und im Kanon; aber auch außerhalb dieſer Kunſtformen iſt ſie ein mächtiges Mittel, eine Kompoſition einheitsvoll und unter beſeeltem Antheil aller Stimmen durchzuführen; hierzu haben es unſre Meiſter nicht bloß in ſtrengen, ſondern auch in freieren Werken benutzt. Doch kann man auf der andern Seite nicht leugnen, daß gar oft die Nachahmung aus Gedankenarmuth oder Pedanterei am unrechten Orte und zu weit getrieben erſcheint, und einen in der Kürze allenfalls haltbaren Satz bis zu gänzlicher Abſchwächung oder Ertödtung feſthält. Die rechte Grenze hier wie überall zu erkennen, erfordert gebildeten Sinn und reifes Urtheil; allgemeine, zumal äußerliche Regeln laſſen ſich darüber nicht geben.

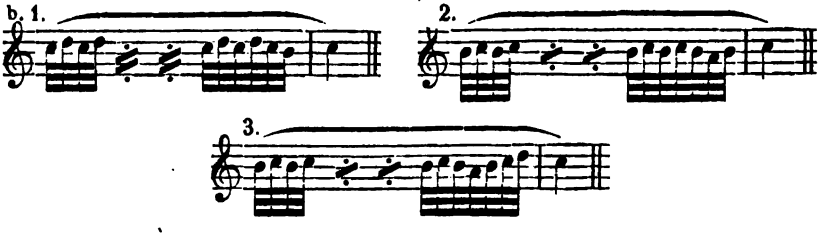
Nachſatz, Hinterſatz. Hierunter werden alle im Innern einer Orgel ſtehenden kleinen Stimmen, wozu namentlich die Mixturen gehören, verſtanden. Früher ſtellte man ſie auf eine eigene Windlade, die man hinter die zum Vorſtande (Präſtant) gehörende Lade lagerte; auch noch jetzt erhalten ſie ihren Stand auf dem hintern Theil der Lade, woher die Benennung entſtanden iſt.

Nachſchlag, der Gegenſatz von Vorſchlag, eine aus gewiſſen durchgehenden oder Neben- und meiſtens durch kleinere Noten angedeuteten Töne beſtehende Manier, deren Zeitwerth allemal noch in die Dauer der unmittelbar vorhergehenden Hauptnote fällt, und die im Vortrage immer an dieſe an, oder beſſer: mit ihr zuſammengeſchleift werden; z. B.

Am häufigſten kommt der Nachſchlag beim Triller vor, den er in den meiſten Fällen gleichſam beſchließt. Er kann hierbei mit nur einer Note ſowohl, als auch mit zweien oder mehreren vorkommen; z. B.



Ausführung.



Digitized by Google

Nachspiel, (lat. Postludium), nennt man gewöhnlich 1) diejenigen Paar Akkorde, welche die Organisten, wenn ein Choral zu Ende gesungen ist, zum vollständigen Schlusse desselben, und zwar meist über den ausgehaltenen Grundton (als Orgelpunkt), anhängen; 2) dasjenige Tonstück, welches die Organisten nach dem Beschlusse des ganzen Gottesdienstes während der Entfernung der Gemeindeglieder aus der Kirche spielen. Um des letztern Umstandes willen heißt dasselbe in diesem Falle auch wohl Ausgang. Man verwendet dazu am besten eine Fuge, einen figurirten Choral, oder sonst einen kräftigen contrapunktischen Satz.

Nachthorn, eine entweder ganz gedeckte oder auf Gemshornart aus Zinn gearbeitete Orgel-Flötenstimme, deren Mensur und Aufschnitt etwas weiter als die des Principales von großer Mensur, aber nicht ganz so weit wie die der Hohlflöte sind. Ihr Ton ist angenehm und hornartig, wovon ihre Benennung. Sie wird zu 16′, 8′, 4′, 5⅓′, 2⅔′ und 1′ gearbeitet. Als Quintstimme heißt sie Nachthornquinte, zu 16′ im Pedale Nachthornbaß, zu 2′ und 1′ im Pedal Nachthornbäßlein, auch Choralbasset, Bauerbäßlein, Bauerchoralbaßflöte und Bauerflötbaß. In alten Orgeln fand man sie auch wohl auch als Pastorita bezeichnet.

Nachtigall, Ottomar, nannte sich auf seinen Schriften gewöhnlich lat. Luscinius. Er war in Strasburg im J. 1487 geb., machte seine Studien zuerst in seiner Vaterstadt, dann in Paris, Löwen, Padua und Wien, und in letzterer Stadt wurde er in der Musik ein Schüler des Hoforganisten Hofhaimer, so wie er auch selber daselbst Musikunterricht gab. Nach 1514 wurde er Prediger an der Moritzkirche in Augsburg und Lector der griechischen Litteratur bei den Benediktinern zu St. Ulrich und Afra daselbst, bekleidete diese Stellen dann bis 1522, worauf er Kanonikus an der Stephanskirche in Strasburg wurde. 1526 war er wieder Prediger in Basel, zog sich aber vor den Fortschritten der Reformation nach Freiburg im Breisgau zurück und lebte hier eine Zeit lang mit dem berühmten Erasmus zusammen. Dann kehrte er in seine Vaterstadt Strasburg zurück und starb hier nach 1536. In den Zwischenzeiten seiner verschiedenen obenerwähnten Anstellungen, zum Theil auch während derselben, hat er große Reisen durch fast ganz Europa und auch einen Theil von Asien gemacht. — Seine vielen theologischen und philologischen Schriften übergehen wir hier und erwähnen nur seiner (noch vorhandenen) musikalischen; es sind dies: „Institutiones musicae a nemine nunquam prius pari facilitate tentatae“ (Strasburg, 1515) und „Musurgia seu praxis musicae etc.“ (Strasburg, 1536 und in noch einer Auflage 1542). Letzteres Werk ist namentlich von Interesse durch Beschreibung und Abbildung der meisten bis auf N's Zeit im Gebrauch gewesenen Instrumente.

Naderman, François Joseph, berühmter Harfenspieler, geb. zu Paris im J. 1773, erhielt von Krumpholz Unterricht im Harfenspielen und von Desvignes, Kapellmeister an der Notre-Dame-Kirche, in der Komposition. Er bildete sich zu einem vortrefflichen Künstler und galt bis 1812 ungefähr, wo ihn Bochsa zu verdunkeln anfing, für den größten Harfenvirtuosen Frankreichs. Nach der Restauration wurde er zum königl. Kammervirtuosen ernannt, und im J. 1825

Digitized by Google

erhielt er die Harfen-Professur am Conservatorium. Gest. ist er am 3. April 1835. Im J. 1802 hat er auch eine Kunstreise nach Deutschland gemacht, und nach dem Tode seines Vaters dessen Harfenfabrik übernommen, die auch so lange prosperirte, bis Erard mit seiner Verbesserung der Pedal-Harfen den alten Harfen, und so auch den Naderman'schen, den Todesstoß gab. Komponirt hat N. Konzerte, Sonaten, Variationen, Fantasien, Duo's für Harfe, Trio's für 3 Harfen und für Harfe mit verschiedenen anderen Instrumenten, Quartette für Harfe und Streichinstrumente u. s. w. — Sein Bruder, Henri N., geb. zu Paris um 1780, frühzeitig in der Harfenfabrik seines Vaters beschäftigt, wurde dann ein Schüler seines Bruders und associrte sich auch mit diesem zur Fortsetzung der väterlichen Fabrik. Ohne grade mehr als ein mittelmäßiger Spieler zu sein, wurde er doch bei der königl. Kammermusik und als Hülfsprofessor am Conservatorium angestellt. Seit 1835 lebte er zurückgezogen auf einem Landgut in der Nähe von Paris, wann er etwa gestorben ist, wissen wir aber nicht. — Komponirt hat er Einiges für Harfe und Romanzen; ferner ist er auch als Schriftsteller aufgetreten mit einigen Broschüren, die er im Interesse seiner Hakenharfen gegen die Pedalharfen und deren Vertheidiger (z. B. Fétis, Prony u. s. w.) schrieb.

Nägeli, Hans Georg, geb. im J. 1768 (und nicht 1773, wie zumeist angegeben wird) zu Zürich, erhielt daselbst den ersten musikalischen Unterricht und ging dann zu seiner weitern Ausbildung nach Bern. 1792 kehrte er nach seiner Vaterstadt zurück und legte daselbst eine Musikalienhandlung an, die er bis an seinen Tod fortführte, welcher am 26. Dezember 1836 erfolgte. Aber, wie bekannt, war er nicht bloß Kaufmann, sondern auch und hauptsächlich Komponist, Theoretiker, ausgezeichneter Didaktiker und Musikgelehrter. Als Komponist hat er vorzugsweise Vokalsachen geliefert — Motetten und dergl. Sachen, namentlich aber viele ein- und mehrstimmige Lieder. Wer kennt nicht sein „Freut Euch des Lebens", dieses über die ganze Erde verbreitete Lied? Es erschien zuerst 1794 mit Begleitung der Harfe oder des Klaviers in seinem eigenen Verlage und giebt gleich den ganzen Charakter seines Kompositions-Talentes und Strebens: er konnte und wollte nichts Anderes sein als ein Sänger fürs Volk, aber für das Volk im edlen Sinne. Für daſſelbe waren überhaupt auch seine übrigen musikalischen Bestrebungen berechnet und aus der Idee: die Musik so viel wie möglich im Volke zu verbreiten, nicht um dem spielerischen Dilettantismus und der oberflächlichen Musiknäscherei Vorschub zu leisten, sondern um ihr, der musikalischen Kunst, als versittlichendem und veredelndem Moment, eine Stätte zu bereiten, und namentlich um der Pflege des Gesanges, als vorzüglichsten Mittels zur Herzensbildung im Volke, aufzuhelfen — aus dieser Idee, sagen wir, sind auch seine Lehrbücher und musikalischen Schriften hervorgegangen, dieser Idee zufolge errichtete er in Zürich die segenbringende Gesangbildungs-Anstalt, regte er den „schweizerischen Musikverein" behufs der Abhaltung von großen Musikfesten (s. Musikfest) an. Was der Volks-Chorgesang und namentlich der Männergesang (seine nach und nach sich eingeschlichen habenden Auswüchse abgerechnet) heutzutage ist, das ist er, wie man dreist behaupten darf, durch N.

Digitized by Google

geworden; denn er war der Erste, welcher auf die Heranziehung des Volkes zum Chorgesang, auf die Verallgemeinerung des letztern hinwies und hinwirkte. Von N's Schriften sind außer vielen Abhandlungen und Aufsätzen, die er in die leipz. allg. mus. Zeitung und andere deutsche Journale über musikalische Gegenstände geliefert hat, zu nennen: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen ꝛc." (Zürich, 1810); ein Auszug desselben Werkes (Zürich, 1812); mehrere Chorgesangschulen; „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten" (Stuttgart und Tübingen [Cotta], 1826: er hatte diese Vorlesungen zuerst in verschiedenen Städten Süddeutschlands selbst gehalten); „Der Streit zwischen der alten und neuen Musik" (Breslau, 1827; eine Widerlegung von Thibauts „Ueber Reinheit der Tonkunst").

Nänie, Einige schreiben auch Nenie, lat. Naenia, bedeutet in musikalischer Beziehung den Trauer- oder Klagegesang, welcher im Alterthum bei Begräbnissen, gewöhnlich von Weibern, die eigens dazu gedungen waren und die Gesänge auch meist selbst verfertigten, gesungen wurde. Da diese Lieder meistens keinen großen Werth hatten und aus jenem letztern Umstande auch nicht haben konnten, so wurde später das Wort Nänie öfters auch wohl für jedes ungereimte Ammenlied, für einen weinerlichen, weibischen Gesang u. s. w. gebraucht.

Nafiri, der Name einer indischen Trompete.

Nagareet, eine Art von Kesselpauke, die in Abyssinien gebräuchlich ist und mit einem 3 Fuß langen gebogenen Stocke geschlagen wird.

Nagassaran heißt in Indien eine Flöte, mit der die Bajaderen ihre Gesänge und Tänze begleiten.

Nagelgeige, auch **Nagelharmonika** genannt, ein Instrument von gar einfacher Konstruktion. Es besteht aus einem ungefähr 1½ Fuß langen und 1 Fuß breiten Brett, das auf der einen Seite beinah halbrund ist, und in welchem 16 bis 20 Stifte von Eisen oder Messing eingeschlagen sind, von denen, nach Verhältniß der Töne der Tonleiter, in oder nach welcher die Stifte gestimmt sind und erklingen sollen, der eine immer etwas länger oder kürzer ist als der andere. Der längste Stift hat den Grundton, z. B. c, und dann gehen die übrigen die diatonische Leiter dieses Grundtones durch. Zum Klange werden sie gebracht mittels eines gewöhnlichen, aber mit schwarzen Pferdehaaren bezogenen und stark mit Colophonium bestrichenen Violinbogens, mit welchem man sie stark streicht. Daraus läßt sich nun der Name Nagelgeige sehr leicht erklären. Nagelharmonika nannten Einige das Instrument von seinem harmonikaähnlichen Tone. Der Erfinder war der ehemalige russische Kammermusikus Johann Wilde (in Petersburg um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebend); das sehr dürftige Instrument hat sich aber keine Verbreitung verschaffen können.

Nagelharmonika, s. den vorherg. Art.

Nagelklavier, ein wenig bekannt gewordenes, von dem Zeichenlehrer Träger in Bernburg 1791 erfundenes Tasteninstrument ohne Saiten, das seine Abstammung der Nagelgeige (s. den Art.) verdankt. Es hat 5 volle Oktaven und steht im Tone um eine Oktave höher als unsre gewöhnlichen Klaviere, denen es sonst an Form fast ganz gleich ist. Die Eisenstifte (Nägel), von welchen es

Digitized by Google

den Namen hat, und welche die Stelle der Saiten vertreten, sind in 4 Reihen horizontal übereinander geordnet, und unter diesen befinden sich eben so viele kleine hölzerne Walzen, die mittels eines angebrachten Schwungrades, das mit dem Fuße zum Drehen gebracht wird, in beständigem Umtrieb erhalten werden. Ueber diese Röllchen geht ein mit Kolophonium bestrichenes Leinenband ganz nahe an den Stiften, so daß dasselbe bei leisem Niederdrucke einer Taste an den im Tone dieser entsprechenden Stift angedrückt wird und so diesen zum Klingen bringt. Der Ton des Instruments ist dem der Harmonika sehr ähnlich. Die höheren Töne haben etwas Flageoletartiges, die tieferen eine sanfte, zarte Nerven oft sehr empfindlich berührende Bebung. — Eine noch genauere Beschreibung dieses Instruments findet man in der leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrgang 2, pag. 311, und in der berliner musikal. Monatsschrift von 1792, im Juliheft.

Naguar, ist der Name einer aus Holz verfertigten Pauke der Hindus.

Naldi, Giuseppe, ein vortrefflicher italienischer Buffo, geb. im Königreich Neapel im J. 1765, sang bis zu Ende des 18ten Jahrhunderts auf den bedeutendsten Bühnen Italiens mit ungeheurem Beifall, und wurde dann nach London berufen, wo er 15 Jahre lang eine Zierde des königl. Theaters war. 1819 trat er in Paris an der italienischen Oper auf, hatte aber schon außerordentlich verloren. Gestorben ist er das Jahr darauf (1820) im Hause seines Freundes Garcia, an den Folgen der Explosion einer neuerfundenen Dampf-Kochmaschine, welche dort probirt wurde. — Seine Tochter, nachherige Gräfin von Sparre, debütirte im J. 1819 auf der pariser ital. Oper, und sang dann mit großem Beifall bis 1823, wo sie sich von der Bühne zurückzog.

Naldini, Sante, ein Tonsetzer der römischen Schule, wurde zu Rom den 5. Februar 1588 geb., 1617 in das Collegium der päbstlichen Kapellsänger aufgenommen, und starb am 10. Oktober 1666. Vier-, fünf- und sechsstimmige Motetten von ihm erschienen 1620 zu Rom im Druck; dann enthält das Archiv der päbstlichen Kapelle Arbeiten von ihm in Mscrpt. Uebrigens war N. einer der Mitherausgeber der Sammlung „Hymni sacri in Breviario Romano etc.“, welche auf Urbans VIII. Befehl 1644 zu Rom im Druck erschienen und die verschiedenen Hymnen, theils im gregorianischen Gesang, theils mit der Musik Palestrina's enthält.

Nanini, Giovanni Maria, geb. zu Vallerano um 1540, studirte den Contrapunkt zu Rom in der Schule des Goudimel und war daselbst der Mitschüler Palestrina's. Nach Beendigung seiner Studien kehrte er nach seinem Geburtsorte zurück und nahm daselbst eine Kapellmeisterstelle an, begab sich jedoch 1571 nach Rom, wo er an der Kirche Sta. Maria Maggiore ebenfalls wieder Kapellmeister wurde. Um dieselbe Zeit eröffnete er eine Kompositionsschule, nach Baini die erste, welche in Rom von einem Italiener ins Leben gerufen wurde. Nachdem er bis 1575 sein Kapellmeisteramt an Sta. Maria Maggiore verwaltet hatte, nahm er seinen Abschied, wurde jedoch 1577 in das Collegium der päbstlichen Kapellsänger aufgenommen und starb am 11. März 1607. — N. muß als einer der bedeutendsten Tonsetzer der römischen Schule angesehen werden und seine Werke sind gleich nach denen Palestrina's zu nennen.

Digitized by Google

Eine seiner Motetten „Hodie nobis rex coelorum“ wird noch in der päbstl. Kapelle am Morgen des Weihnachtsfestes gesungen. Im Druck erschienen von ihm Motetten, Madrigalen und Canzonetten (in der Zeit von 1578—1597), und ferner findet man 8stimmige Psalmen von ihm in der von Fabio Costantini herausgegebenen Sammlung „Salmi a 8 di diversi eccellentissimi autori“ (Neapel, 1615), sowie in vielen anderen Collektionen damaliger Zeit, z. E. in der „Harmonia celeste“, „Melodia olimpica“, „Musica divina“ etc. sich Arbeiten von ihm vorfinden. Eine Menge von Manuscripten N's enthalten die Archive der päbstlichen Kapelle, die Bibliothek des Collegium romanum, die der Kirche Sta. Maria in Valicella u. s. w.

Nanini, Giovanni Bernardino, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, war wie dieser in Vallerano geb. und erhielt auch von ihm Unterricht in der Musik. Von seinen nähern Lebensumständen weiß man weiter Nichts, als daß er seinen Bruder bei der Leitung seiner Musikschule unterstützte, und daß er ferner an den Kirchen S. Luigi de' Francesi und S. Lorenzo in Damaso Kapellmeister war. — Von 1598—1620 sind Madrigalen, Motetten, Psalmen in ziemlicher Anzahl von ihm im Druck erschienen; außerdem findet man Sachen von ihm in den meisten der Sammlungen, welche zu Anfang des 17ten Jahrhunderts herausgekommen sind.

Nanino findet man öfter fälschlich für Nanini (s. die beiden vor. Art.) geschrieben.

Nanterni, Orazio, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Mailand geb., war daselbst um 1590 Kapellmeister an der Kirche S. Celso. Die Schriftsteller seiner Zeit ertheilen seinen Kompositionen vieles Lob; in Bergameno's „Parnassus musicus“ findet man u. a. Stücke von N. — Sein Sohn und Schüler, Michel Angelo N., war sein Nachfolger als Kapellmeister an S. Celso, und hat in Mailand Madrigalen und Canzonetten in den Druck gegeben.

Nardini, Pietro, ein berühmter Violinvirtuos des 18ten Jahrhunderts, wurde geb. zu Fibiana, einem Dorfe in Toskana, im J. 1722 (und nicht zu Livorno im J. 1725, wie man öfter angegeben findet), lernte die Anfangsgründe der Musik und des Violinspiels insbesondere zu Livorno, wohin er in den ersten Jahren seiner Kindheit mit seinen Eltern schon kam. Später begab er sich nach Padua, wo er mehrere Jahre lang bei Tartini eifrigst seine Ausbildung förderte. Nach Livorno zurückgekehrt, ließ er sich in Kirchen und Konzerten als Violinspieler hören und verfaßte auch seine ersten Kompositionen. Um 1753 wurde er in die Kapelle des Herzogs von Würtemberg berufen, blieb beinahe 15 Jahre lang, mit Ausnahme einer Reise nach Berlin, fortwährend in Stuttgart, und verließ diese Stadt erst 1767 bei Auflösung der herzoglichen Kapelle. Er kehrte nun nach Italien zurück und fixirte sich wieder in Livorno. 1770 engagirte ihn der Großherzog von Toskana als ersten Solo-Violinisten und Orchesterdirektor und bekleidete er diese Stellen bis an seinen Tod, der am 7. Mai 1793 erfolgte. — N. war nicht sowohl durch das Ueberwinden großer Schwierigkeiten bewundernswürdig, als er durch seinen ausdrucksvollen und

Digitized by Google

edlen Vortrag entzückte; das Adagio war seine Hauptstärke. Die Expression ist es auch, was seine Kompositionen am meisten auszeichnet. Von seinen vielen Arbeiten sind bloß einige Sammlungen von Konzerten, Sonaten, Solo's und Duo's für Violine, sechs Streichquartette und Flötentrio's im Druck erschienen.

Nares, (spr. Nehres), James, ein englischer Tonkünstler, geb. zu Stanwell in der Grafschaft Middlesex im J. 1715, studirte die Musik unter Gates und Pepusch und wurde schon in seinem 19ten Jahre Organist an der Kathedrale in York. 1758 erhielt er dann die Stelle als Organist an der königl. Kapelle zu London, wurde als solcher von der Universität Oxford zum Doktor der Musik promovirt, und bekam auch nachgehends, nach Gates Abgange, die Stelle als Lehrer der Chorknaben in der königlichen Kapelle. Gestorben ist er am 10. Februar 1783. — Gedruckt sind von ihm Anthems, Orgelfugen, Klavierstücke (meist Exercicen), eine Klavierschule und zwei Abhandlungen über die Gesangskunst.

Narrwerk, kommt in älteren Büchern öfter für **Schnarrwerk** (s. d.) vor.

Nasat, auch Nasard, Nasillard, Nasarde u. s. w., eine Orgelstimme, die aus konisch geformten Pfeifen besteht, meist zu $2^2/_3$ Fuß gearbeitet wird und im Ton dem Gemshorn ähnlich ist. Zu $5^1/_3$ Fuß heißt sie Gemshorn-Quinte, und zu $10^2/_3$ Fuß, wo sie nur im Pedal zweckmäßig zu benutzen ist, Groß-Nasat. Diese Orgelstimme ist eine holländische Erfindung und auch ihr Name ist holländisch: Nasat heißt nämlich Nachsatz, und die Stimme wurde so benannt, weil sie, zu den kleinsten Chören gehörend, in den Nach- oder Hintersatz (s. d.) der Orgel gestellt wurde und noch wird. Die übrigen Benennungen sind theils Corruptionen des Wortes Nasat, theils wollte man mit ihnen (z. B. mit Nasillard, Nasarde) den Klangcharakter andeuten, der allerdings, wenn das N. mit anderen größeren und gradfüßigen Stimmen in Verbindung gebracht wird, etwas Näselndes hat. Letzterer Umstand erklärt auch den Namen Schnüffler, der hie und da statt N. gebraucht wird.

Nasatquinte, s. den vorhergehenden Art.

Nasenton, oder **Nasenstimme** (ital. cantar dal naso = durch die Nase singen), eine fehlerhafte und unangenehme Tongebung beim Singen, welche nach Rauenburg dadurch entsteht, daß der aus der Luftröhre strömende Athem, durch den freischwebenden Gaumenvorhang getheilt, zugleich durch Mund und Nase getrieben wird und sich in letzterer verfängt.

Nasolini, Sebastiano, geb. zu Piacenza im J. 1768 (und nicht zu Neapel, wie zumeist angegeben wird), zeigte sich schon frühzeitig als geschickter Klavierspieler, lieferte auch schon in seinem 20sten Jahre seine erste Oper, die „Nitetti" hieß und in Triest aufgeführt wurde; man weiß aber nicht, wem er seine musikalische Ausbildung zu verdanken hat. Nachdem er im J. 1789 die Oper „L'Isola incantata" und im J. 1790 „Adriano in Siria" mit Erfolg zur Aufführung gebracht hatte, wurde er zur Komposition der „Andromacca" nach London berufen. Die Oper wurde auch 1790 dort aufgeführt, gefiel aber nicht, und N. ging deshalb gleich von London weg nach Wien, wo sein „Teseo" in die Scene ging. 1791 wieder in Italien, schrieb er daselbst für die be-

Digitized by Google

deutendsten Bühnen eine ganze Reihe von Opern: z. E. „La Morte di Cleopatra“, „Semiramide“, „Eugenia“, „L'Incantesimo senza magia“, „Merope“, „Gli Sposi infatuati“, „La Morte di Mitridate“, „I due fratelli rivali“, „Gli opposti caratteri“, „Il Torto immaginario“ u. s. w. Nach Gervasoni soll N. im J. 1799 zu Venedig gestorben sein; nach Anderen lebte er noch zu Neapel im J. 1810. — Es sind in N's Opern mancherlei hübsche Sachen zerstreuet, und man sieht deutlich, daß er Höheres und Gediegeneres hätte leisten können, wenn er nicht, wie so viele seiner Landsleute, so beispiellos leichtsinnig gearbeitet hätte.

Naß, Franz, ein ausgezeichneter Violinspieler, geb. 1791 zu Johannisberg, einem Städtchen in Schlesien, in welchem damals, besonders durch Dittersdorfs Wirken, viel Sinn und Geschmack für Musik herrschte. Der Chordirektor Batka daselbst beschäftigte sich viel mit dem Knaben Franz, der eine wunderschöne Sopranstimme und überhaupt viel Lust und Talent zur Musik hatte, und brachte ihn so weit, daß er mit 12 Jahren eine Stelle beim Chor der Sandkirche in Breslau erhielt. Bald machte sein Gesang in Kirchen und Konzerten Aufsehen, auch im Violinspielen vervollkommnete er sich unter Försters Leitung so, daß er in seinem 14ten Jahre in einem öffentlichen Konzerte Proben von seiner Fertigkeit ablegen konnte. Neben seinem Musiktreiben vernachlässigte er aber auch seine Schulbildung nicht: er besuchte das katholische Gymnasium in Breslau, und wurde dann nach Absolvirung desselben, als erster Violinist beim Chore der Sandkirche angestellt. In eben dieser Zeit kam Spohr zum ersten Male nach Breslau und entzückte unsern N. so außerordentlich, daß er beschloß, noch eine Zeitlang unter der Leitung des genannten Meisters zu studiren. Zu dem Ende reis'te er nach Gotha und genoß ein Jahr lang Spohrs gediegenen Unterricht. Nach Breslau zurückgekehrt, trat er wieder in seine Stelle bei der Sandkirche und machte von Zeit zu Zeit Reisen, deren eine ihn z. E. auch nach Wien führte, wo sein Spiel einen glänzenden Erfolg hatte. Seine höchste Blüthezeit fällt in das Ende der zwanziger Jahre. In eine günstige pekuniäre Lage gekommen, betrieb er zu Ende der 30er Jahre die Musik mehr zum Vergnügen und ganz nach seiner Neigung, in seinem Hause fleißig der Quartettmusik pflegend und nur hin und wieder noch öffentlich in Wohlthätigkeits-Konzerten auftretend.

Nathan, Isaac, von israelitischen Eltern im J. 1792 zu Canterbury geb., war zum Geistlichen bestimmt und besuchte demnach die Universität Cambridge. Hier war es auch, wo er den ersten Violin- und Gesangunterricht empfing, und die Kunst zog ihn so unwiderstehlich an, daß er nach Beendigung seiner Universitätsstudien sich ihr ausschließlich zu widmen beschloß. Corri wurde sein Klavier-, Gesang- und Harmonielehrer und er machte gute Fortschritte. Nachgehends ließ er sich in London als Gesanglehrer nieder, machte aber, trotz guter Einnahmen, beträchtliche Schulden, und sah sich gezwungen vor seinen Gläubigern nach einer entfernten englischen Provinz zu flüchten. Er konnte es aber nicht lange daselbst aushalten und die Langeweile führte ihn bald nach London zurück. Natürlich saßen ihm seine Gläubiger nun gleich wieder auf dem Nacken und er beschloß, um ihnen womöglich gerecht zu werden, sein Heil als Theatersänger zu versuchen. Er

Digitized by Google

trat auch auf, gefiel aber nicht, da seine Stimme, wenngleich gut gebildet, sich als zu schwach erwies. Nun versuchte er es mit der Komposition und brachte auch bei den Theatern Drury-Lane und Coventgarden mehrere Opern, Melodramen und Pantomimen mit Musik von sich zur Aufführung, welche günstigt Aufnahme fanden. Das war im J. 1822; von seinen ferneren Lebensschicksalen ist uns seit dieser Zeit nichts wieder bekannt geworden und wir wissen nur noch, daß er 1823 ein Buch herausgegeben hat, das den Titel führt: „An essay on the history and theorie of music, and on the qualities and management of the human voice", ein ziemlich ungeordnetes Werk, in dem nur der gesangliche Theil einigen Werth hat.

Nationalmusik, ist diejenige Musik, die einer Nation insbesondere eigenthümlich ist und in deren Beschaffenheit sich also Charakter und Sitten eben dieser Nation als eigenthümliche, von jeder andern Musik unterscheidbare Züge aussprechen.

Natividade, 1) Joao de, portugiesischer Mönch, geb. zu Torres, trat 1675 in den Franziskaner-Orden und starb zu Lissabon im J. 1709. Er hinterließ Kirchenkompositionen in Mscrpt., die von den Portugiesen als klassisch geschätzt werden. — 2) Miguel de, ebenfalls ein portugiesischer Mönch (Cisterzienser), geb. in der Nähe von Lissabon und Kapellmeister seines Klosters zu Alcobaça, in welches er 1658 aufgenommen wurde. Gestorben ist er im J. 1714, ebenfalls Kirchenkompositionen hinterlassend.

Natorp, Bernhard Christian Ludwig, geb. 1774 zu Werden an der Ruhr, ward 1796 Lehrer am Gymnasium zu Elberfeld, bald darauf Pfarrer zu Huckerwagen im Bergischen, 1798 Pfarrer zu Essen in Westphalen, 1808 Oberconsistorialrath in Potsdam und 1816 Consistorialrath in Münster, wo er im J. 1846 gestorben ist. — N. ist ein um Verbesserung des Schul- und Unterrichtswesens, auch in musikalischer Beziehung, und um Verbesserung des Kirchengesangs und gottesdienstlichen Orgelspiels vielverdienter Mann. Wo und durch wen er seine musikalische Bildung erhalten hat, wissen wir nicht, aber daß er solche in reichem Maße besaß, wie überhaupt einen geläuterten Geschmack in der Kunst, beweisen seine vielen hierher gehörigen Schriften. Schon in seinem „Briefwechsel einiger Schullehrer und Schulfreunde", den er von 1811—1816 herausgab, zog er den Schulgesang und das Orgelspiel in den Kreis seines Scharfblickes. Dann schrieb er aber noch besonders 1817 „Einiges zur Verbesserung des Gesanges in Kirchen und Schulen", und in demselben Jahre „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten"; 1820 „Lehrbuch der Singekunst", welches 4 Auflagen erlebte und die zweckmäßigste Erlernung und Einübung eines guten Gesanges in Volksschulen zur Aufgabe hat; 1822 gab er ein Melodienbuch für den Gemeindegesang der evangelischen Kirche heraus, daß er nachgehends noch einmal mit Fr. Keßler gemeinschaftlich bearbeitete und das von Rink 1829 vierstimmig und mit Zwischenspielen versehen herausgegeben wurde. In Folge dieses schrieb er endlich auch noch 1834 eine Abhandlung „Ueber Rinks Präludien", die gewissermaßen einen Nachtrag zu jenem obun-

Digitized by Google

erwähnten "Briefwechsel" bildet und einen richtigen Takt in Behandlung und Verwendung der Orgel bekundet.

Natter, Joseph, war ein berühmter Contrabassist des vorigen Jahrhunderts, der am prager Theaterorchester angestellt war und gegen 1780 starb. Er soll große Schwierigkeiten auf seinem Instrumente mit Bravour überwunden haben.

Natürliche Töne nennt man 1) alle diejenigen Töne, welche in der Tonleiter, aus der man grade spielt, enthalten sind. Die Intervalle hingegen, welche nicht in der Tonleiter liegen, sondern durch ein zufälliges Versetzungszeichen erst sich ergeben, pflegt man zuweilen zufällige oder künstliche zu nennen. Passender werden in beiden angegebenen Fällen die Töne leitereigen und leiterfremd genannt (s. die beiden Wörter unter ihren Artikeln). — 2) nennt man natürliche Töne diejenigen Töne, welche ohne alle weiteren künstlichen Hülfsmittel sich auf Instrumenten auf eine ganz naturgemäße Weise hervorbringen lassen. Bei keinem Instrumente kommt der Ausdruck so oft vor als beim Horn, wo den natürlichen Tönen die gestopften oder die, welche dem Instrument gleichsam abgezwungen werden müssen, entgegenstehen.

Natürliche Intervalle nennt man bei einem Akkorde diejenigen Bestandtheile, welche diesem zunächst und wesentlich angehören, bei dem Dreiklang z. B. die Terz, Quinte und der Grundton, dem Septimenakkord die Septime u. s. w.

Naue, Johann Friedrich, geb. zu Halle am 17. November 1787, erhielt von seinem Vater, einem wohlhabenden Nadler, als dessen einziger Sohn eine sorgfältige Erziehung. Seine wissenschaftliche Bildung erwarb er sich auf dem Gymnasium des Waisenhauses und auf der Universität seiner Vaterstadt, und da er schon frühzeitig viel Lust und besondere Anlage zur Musik zeigte, so durfte er diese sich zu seinem eigentlichen Berufe wählen. Früh schon, und von nicht grade bedeutenden Lehrern unterrichtet, machte er im Klavierspielen so große Fortschritte, daß er als Knabe schon sich zum öftern öffentlich konnte hören lassen und dadurch die Aufmerksamkeit Türks auf sich zog, der sich nun seiner fernern künstlerischen Ausbildung, namentlich in der Theorie, unterzog. Für den wissenschaftlichen Theil der Tonkunst gewann er frühzeitig eine große Vorliebe, und daher war es auch seine erste Sorge, nachdem er von Berlin, wo er seine Bildung vollendet hatte, nach Halle zurückgekehrt war, sich eine mus. Bibliothek anzulegen, die denn auch mit der Zeit und begünstigt durch die vortheilhafte pekuniäre Lage N's so beträchtlich wurde, wie man selten bei einem Privatmanne es gefunden haben wird. (Seit 1824 freilich hat N. den größten Theil dieser Sammlung, durch seine Musikfest-Spekulationen (s. weiter unten) in Verluste gekommen, der berliner königl. Bibliothek käuflich überlassen müssen). Nach Türks Tode (im J. 1813) erhielt N. dessen Stelle als Universitätsmusikdirektor und Organist an der Stadt- und Universitätskirche in Halle, ward später noch zum Inspektor der königl. Freitische ernannt und erhielt 1835 von der Universität Jena das Diplom als Doktor der Philosophie. Großes Verdienst, freilich auch mit dem Verlust eines großen Theils seines Vermögens erkauft, erwarb er sich um die Abhaltung glänzender Musikfeste in Halle und um die Errichtung des thüringisch-sächsischen Musikvereins. Diese Bestrebungen gehören

Digitized by Google

der Zeit von 1829—1835 an. — Besonders vortheilhaft hat sich N. bekannt gemacht durch seine Werke: „Versuch einer musikalischen Agenda, der Altargesänge in protestantischen Kirchen ꝛc." (Halle, 1818, und nachgehends wohl noch in einer zweiten Auflage), „Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, großentheils aus den Urquellen berichtigt ꝛc." (Halle, 1829). Ferner hat er Türks „Anleitung zum Generalbaßspielen" neu herausgegeben und an Kompositionen geliefert: Liturgische Gesänge, einige Festmärsche für Orchester mit Chor, Kantaten, ein Domine salvum fac regem, einige Klaviersachen, den Ambrosianischen Lobgesang für 4 Männerstimmen.

Nauenburg, Gustav, geb. am 20. Mai 1803 zu Halle, als der einzige Sohn eines praktischen Arztes. Für seine Erziehung ward von Seiten seiner bemittelten Eltern alles nur Nöthige gethan. Den ersten Unterricht im Pianofortespiel erhielt er durch den Kantor Schramm; von seinem 15ten Jahre an suchte er sich aber bloß durch eigene Uebung auf dem Instrumente weiter zu bringen. In der Komposition war der nachmals zu Marienwerder als Musikdirektor angestellte Granzin sein erster Lehrer; doch hatte er schon vor diesem Unterrichte, allein durch sein Talent getrieben, mehrere Kleinigkeiten für Pianoforte gesetzt, die unter seinen Freunden vielen Beifall fanden. 1823 bezog er, wohl vorbereitet, nach dem Willen seines Vaters die Universität seiner Vaterstadt, um Theologie zu studiren. Am Ende des genannten Jahres, wo sich seine Stimme in einen sonoren Bariton umgesetzt hatte, begann er zuerst als Sänger aufzutreten, vorbereitet durch ein eifriges Selbststudium der gangbarsten Gesanglehren und Physiologien, welche er in der Bibliothek seines Vaters in großer Anzahl und bester Auswahl fand. Von dem in Halle bestehenden akademischen Gesangverein ward er als noch junger Student Direktor und sein Auftreten als Solosänger war stets von dem glücklichsten Erfolge begleitet. Mehr als ein Mal stand er, aufgemuntert von vielen Kunstfreunden, auf dem Punkte, den theologischen Studien ganz zu entsagen und Bühnensänger zu werden; immer aber scheiterte der Entschluß an dem festen Gegenwillen seines Vaters. Indeß vermochte Nichts ihn von der geliebten Kunst, wenigstens nur so weit abzubringen, als es zum Vortheil seines ursprünglich erwählten Berufes hätte geschehen müssen; mit immer regerem Eifer verfolgte er die mit wahrhaftem Ernst betretene künstlerische Bahn, und da einer wirklich praktischen Richtung, für die er so eminente Kräfte in sich trug, von elterlicher Seite so enge Grenzen gesetzt wurden, so warf er sich auf die Theorie und trat nach längeren gründlichen Studien (von 1826 an) in mehreren mus. Zeitschriften, deren Mitarbeiter er nachher stets geblieben ist, als Schriftsteller besonders im Fache der Vokalmusik auf. Den ersten Impuls, sich ausschließlich den musikalischen Studien und vornehmlich der Gesangslehre zu widmen, erhielt er indeß eigentlich erst im J. 1829, wo er beim Musikfest in Halle die Partie des „David" in Bernhard Kleins gleichnamigem Oratorium sang. Der genannte Komponist, erstaunt über N's Leistung, veranlaßte ihn nach Berlin zu gehen und bot ihm seinen ganzen Schutz an. Der Aufenthalt dort an Kleins Seite war auch von dem wesentlichsten Nutzen für ihn, sowohl in theoretischer als praktischer Beziehung. 1833 kehrte er von

Digitized by Google

Berlin nach Halle zurück, und durch ein leidliches Vermögen in ziemlich sorgenfreie Lage versetzt, beschäftigte er sich seitdem mit bestem Erfolg mit dem Gesangunterricht und mit schriftstellerischen Arbeiten. Sein ausgezeichneter Gesang hat sich bei vielen Musikfesten zum Entzücken der Hörer vernehmen lassen und gar mancher Komponist hat für ihn Lieder komponirt, da er vornehmlich als Liedersänger groß dasteht. — Seine vielen Aufsätze und Abhandlungen in der berliner mus. Zeitung, in der „Cäcilia", leipziger allg. mus. Zeitung und „Neuen Zeitschrift für Musik" haben ihn zu einem der schätzenswerthesten Mitarbeiter der genannten Blätter gemacht, und dann hat er auch die meisten auf Gesang bezüglichen Artikel in Schillings „Universallexikon der Tonkunst" geliefert.

Naula, s. Nabel.

Naumann, Johann Gottlieb, ein zu seiner Zeit hochberühmter Komponist, geb. am 17. April 1741 zu Blasewitz, einem Dorfe bei Dresden. Sein Vater, ein schlichter Landmann, ließ ihm, der frühzeitig schon ungemeine Lust zur Musik zeigte, von dem Schullehrer des Dorfes Klavierunterricht ertheilen, schickte ihn aber dann nach Dresden auf die Kreuzschule, wo der Kantor fortan sein Musiklehrer wurde. Nachdem er die gewöhnlichen Schuljahre durchgemacht hatte, sollte er das Schlosserhandwerk lernen und man that ihn auch nach Dresden zu einem Meister. Dieser hielt ihn in einer finstern Werkstätte zuerst zum Glasstoßen an, indem gestoßenes Glas damals zum Löthen gebraucht wurde. Diese Arbeit war dem Knaben so zuwider, weil der dabei sich entwickelnde Geruch des Glasstaubes seine Nerven höchst unangenehm afficirte, daß er, wie schüchtern er auch war, den Meister bat, ihn davon zu entbinden. Dieser fand aber die Forderung des Lehrburschen so unverschämt, daß er ihn vielmehr derb züchtigte, und ihn zwang, nun erst recht diese Arbeit zu thun. Dadurch wurde der Knabe zu dem Entschlusse der Flucht ins väterliche Haus zurück vermocht. Hier war sein Empfang nicht der freundlichste und nach einer abermaligen Züchtigung verurtheilte man ihn — das Vieh zu hüten, in der Vermuthung, dies werde ihm so zuwider sein, daß er sich zur Rückkehr in die Schlosserwerkstatt bequemen werde. Allein das Gegentheil traf ein; der Aufenthalt in freier Luft, wo er seinen Gedanken fast ungestört nachhängen konnte, schien ihm ein Glück gegen die dumpfe Schlosserstube und er versicherte, er wolle lieber sein Lebelang Viehhirt bleiben, als wieder zum Handwerk zurückzukehren. Da endlich gaben die Eltern nach und es wurde ihm gestattet, die Laufbahn zum Schulmeister einzuschlagen, deren Ziel das Höchste war, welches seine Wünsche träumten. Von nun an durfte er ungestört nach Dresden in die Kreuzschule und zu dem wackern Kantor Homilius wandern, um sich in der Musik zu vervollkommnen; jeden Sonntag konnte er die Messe in der katholischen Kirche hören, wo Hasse's Werke den mächtigsten Eindruck auf ihn machten. Um diese Zeit trat ein merkwürdiger Wendepunkt seiner Schicksale ein, der, wie viel Noth, Angst und Elend ihm auch daraus entsprang, doch die Pforte zu seiner nachherigen glänzenden Laufbahn wurde. In Dresden lebte ein schwedischer Musiker, Namens Weeström, der zuweilen nach Blasewitz hinausging und dort bei N's Mutter sich einen Kaffee machen ließ. Dieser sah auf dem Pult des schlechten Klavieres Sonaten von

Digitized by Google

Seb. Bach und erstaunte im höchsten Grade, als er hörte, daß der Sohn des Hauses dieselben spiele. Er ließ ihn in Dresden zu sich kommen und da er sich vom Talent des Knaben, der damals ins 16te Jahr ging, überzeugt hatte, trug er ihm an, ihn mit nach Italien zu nehmen. N. war außer sich vor Freude und seine Eltern willigten auch, nach einigen Bedenklichkeiten, darein, daß er mit Weeström die Reise antrete. Doch wie sah er sich in diesem Schweden getäuscht! Anstatt, wie er versprochen hatte, ihn als Pflegesohn mitzunehmen, behandelte er ihn wie einen Bedienten, ja wie einen Sklaven, ohne einmal für seinen Unterhalt zu sorgen. Bis Hamburg hatte er es leidlich gehabt; dort erkrankte Weeström, es schien ihm an Gelde zu fehlen und er ließ seinen ganzen Unmuth an N. aus. Dieser erwarb sich in Hamburg, wo er fast ein Jahr blieb, dennoch viele Freunde, die ihm zuredeten Weeström zu verlassen. Doch der gewissenhafte Jüngling glaubte Verpflichtungen zu haben, und die Sehnsucht nach Italien zog ihn mächtig an. Unter vielen Drangsalen erreichte er endlich dies gehoffte Ziel. Venedig setzte ihn in das höchste Erstaunen. Wichtiger aber wurde ihm Padua, wo der berühmte Tartini, damals schon ein Greis, lebte, dessen Unterricht zu genießen Weeström nach Italien gegangen war. Mit traurigem Herzen sah aber N., daß er keinen Antheil am Unterricht erhielt, wie ihm zuvor versprochen war, sondern nur die Noten und Instrumente hin und her zu tragen hatte. Tartini's freundliches Wesen gegen den bescheidenen blöden deutschen Jüngling, gab diesem indessen endlich den Muth, die größte Angelegenheit seines Herzens zu gestehen und sich die Erlaubniß auszubitten, dem Unterricht an der Thür stehend beiwohnen zu dürfen. Tartini wurde durch diesen demüthigen Eifer so gerührt, daß er dem Jüngling seinen vollständigen Unterricht unentgeltlich versprach, eine Freundlichkeit, die sich bald durch N's treffliches Talent und unbegränzten Eifer belohnte. Weeströms immer steigende Grausamkeit, zu der jetzt auch einiger Neid sich gesellen mochte, brachte endlich den Bruch des unnatürlichen Verhältnisses zu Wege. N. hatte in Padua Landsleute gefunden, die sich seiner annahmen; zumal unterstützte ihn ein dort lebender Kaufmann, Namens Streidt. Daher ging es ihm von nun an viel besser, und wenn auch nicht glänzend, doch seinem genügsamen Sinne völlig entsprechend. Ueber 3 Jahre blieb er zu Padua und vervollkommnete sich unter Tartini's Leitung im Contrapunkt. Hier machte er auch Hasse's Bekanntschaft, dessen aufmunterndes Lob zum höchsten Sporn für ihn wurde, und der ihn in Venedig späterhin stets in seinem eignen Hause aufnahm. Ein gewisser Pitscher, der auf Kosten des Prinzen Heinrich von Preußen in Italien reis'te, kam nach Padua, um Tartini's Unterricht zu benutzen; dieser indessen älter geworden, schlug das Ansinnen aus und empfahl dagegen N. als Lehrer und Begleiter. Nach langem Zögern und Bedenken, ob er dem Auftrag wohl gewachsen sein möge, nahm N. diese Stellung an. So war denn nun seine lange Noth und Trübsal endlich geendet; er hatte eine Stellung gewonnen, die ihn der Sorge um ein Mittagbrod für den nächsten Tag enthob. Jetzt fing er an schaffend zu arbeiten, während er früher nur studirend schrieb. Er ging mit seinem Schüler nach Neapel, von dort nach Rom und dann nach Bologna. Hier verschmähte er es nicht, auch

Digitized by Google

den Unterricht des berühmten Pater Martini ernstlich zu benutzen. Da unterdeß Pitschers Urlaub abgelaufen war und er abreisen mußte, so kehrte N. nach Padua zurück und lebte jetzt theils dort, theils in Venedig. In letzterer Stadt wurde es ihm leichter, zahlreiche Schüler, die ihn gut bezahlten, zu erhalten. Er war nun 6 Jahre in Italien und die Sehnsucht nach der Heimath wuchs mächtig. Dennoch wollte er nicht eher zurückkehren, bis er eine feste Anstellung habe und seine alten Eltern unterstützen könnte. Da ward ihm unvermuthet der Antrag, eine komische Oper für das Theater S. Samuele zu schreiben; sie gefiel außerordentlich, desgleichen eine zweite, an der er mit zwei Anderen zugleich arbeitete. Darauf gründete er den Plan, in Dresden angestellt zu werden. Er sandte eine Komposition dahin und ließ sie durch seine Mutter der Churfürstin Maria Antonia überreichen. Sie fand Beifall; Naumann erhielt darauf Reisegeld und die, obwohl unbestimmte Zusicherung, daß man in Dresden für ihn sorgen wolle. Er kam an. Das Wiedersehen mit seinen alten Eltern, die indessen die ganze Noth des 7jährigen Krieges ausgehalten hatten, war außerordentlich rührend. Er wurde jetzt, nachdem er zur Probe eine Messe geschrieben, als Kirchenkomponist mit einem Gehalte von 300 Thalern angestellt. Doch schon ein Jahr darauf sandte ihn die Churfürstin in Begleitung zweier anderer talentvoller Musiker, Schuster und Seydelmann, wieder nach Italien, damit er sich genauer mit dem Zustand der dortigen Bühnen bekannt mache, um demnächst in Dresden eine Oper zu gründen. Er nahm seinen Weg über Wien und verweilte dort (wiewohl nur wenige Tage), um Hasse zu sehen, und mit Ende August des Jahres 1765 kam er nach Venedig. Da er hier nicht sogleich mit der Komposition einer Oper beauftragt werden konnte, schrieb er mehrere Kirchenmusiken. Nach einem 10monatlichen Aufenthalte ging er nach Sicilien, indem ihm von Palermo aus die Komposition der Oper „Achille in Sciro“ aufgetragen war. Sie fand einen solchen Beifall, daß sie binnen 2 Monaten zwanzig Mal gegeben wurde und man ihm Anträge für die Lebensdauer machte. Doch seine Pflicht zwang ihn zur Rückkehr nach Deutschland; er nahm seinen Weg über Bologna und Padua, um seine beiden alten Lehrer Martini und Tartini zu besuchen. Plötzlich mußte er seine Rückkehr nach Dresden beschleunigen, weil er den Auftrag erhielt, zum Beilager seines Landesfürsten die Oper „La Clemenza di Tito“ zu schreiben. Ueber drei Jahre hatte er auf dieser Reise zugebracht und dabei an Kenntnissen, Erfahrungen und Selbstvertrauen ungemein gewonnen. Nun blieb er wieder 4 Jahre in seinem Vaterlande, ohne aber sonderlich glücklich zu sein. Denn der große Mangel, der noch in Folge des Krieges, eingetretenen Mißwachses und herrschender Krankheiten Sachsen bedrückte, wirkte auch noch auf Naumann zurück, welcher z. B. seinen Gehalt sehr unpünktlich ausgezahlt bekam, und da er jetzt für seine alte Mutter und Geschwister sorgen mußte, öfters drückende Noth litt. In Italien hoffte er sich zu erholen. Er nahm Urlaub und ging in Begleitung seines Bruders, der sich zum Maler ausbilden wollte, nun zum dritten Male nach diesem schönen Lande, und zwar wiederum zuerst nach seinem geliebten Venedig ab. An dem nämlichen Tage, wo er daselbst eintraf, wurde ihm die Oper „Solimano“ für das Theater San Benedetto aufgetragen.

Digitized by Google

Sie gefiel so außerordentlich, daß man sie 40 Male hintereinander gab. Aus Rom, Bologna, Florenz, Neapel gingen jetzt Aufträge an ihn ein, doch er beschränkte sich auf Venedig, für welche Stadt er die „Isola disabitata“ setzte. Darauf schrieb er für Padua die „Armida“, und mit gleichem Glücke für Venedig noch die „Ipermestra“. Nun, nach 15 Monaten, war sein Urlaub abgelaufen und er kehrte wieder nach Dresden zurück. Noch nicht lange war er da, als Friedrich der Große ihm durch die Gebrüder Benda den Antrag machen ließ, mit 2000 Thlrn. Gehalt als Kapellmeister in preußische Dienste zu treten, was N. jedoch aus Dankbarkeit gegen seinen Landesfürsten ablehnte, obwohl er in Dresden nur 600 Thlr. Gehalt hatte. Auch war er so bescheiden, von diesen Anerbietungen zu schweigen, bis sie später gelegentlich zur Sprache kamen. Darauf wurde sein Gehalt auf 1200 Thlr. erhöhet. Im J. 1776 berief ihn Gustav III. nach Stockholm, wo er die ganze Kapelle regenerirte, die Oper „Amphion“ (in schwedischer Sprache) schrieb und überhaupt dem Zustande der Kunst dort einen Schwung gab. Nach einem Aufenthalte von fast einem Jahre kehrte er nach Dresden zurück, wo er jetzt ebenfalls eine viel ehrenwerthere Stelle bekleidete. Denn natürlich konnten solche Auszeichnungen, wie sie N. in Schweden zu Theil geworden, nicht ohne wohlthätige Rückwirkung für ihn bleiben. Im J. 1780 ging N. zum zweiten Male nach Stockholm und komponirte hier die Opern „Cora“ (sein berühmtestes Werk) und „Gustav Wasa“, beide in schwedischer Sprache. Sie erwarben neben Glucks und Piccini's Werken großen Beifall. Diese Erfolge führten ihn dann auch 1785 nach Kopenhagen, wo er die Oper „Orpheus“ (in dänischer Sprache) auf die Bühne brachte, und 1786 nach Berlin, wo er mehrere Opern seiner Komposition einstudirte und sich der Ausbildung der Kapelle mit Eifer annahm. Jede Einladung aber, dem preußischen oder einem andern Hofe sich auf die Dauer zu verpflichten, lehnte er beharrlich ab. Dafür wurde er von seinem Churfürsten zum Ober-Kapellmeister ernannt und erhielt eine Besoldung von 3000 Thalern, so daß seine Stellung jetzt eine der glänzendsten war, die jemals ein deutscher Musiker eingenommen hat. Seine Besuche in Berlin, wo damals die Oper von Seiten des Königs mit Leidenschaft kultivirt wurde, waren mehrfältige; so in den J. 1788, 1793 (wo er den „Protesilao“ schrieb, den er schon 1788 einmal in Gemeinschaft mit Reichardt komponirt hatte) und 1797. Von den Opern-Produktionen aus den letzten Jahren seines Lebens sind noch anzuführen: „La Dama soldato“, „Andromeda“, „Amor giustificato“ und sein Schwanengesang „Aci e Galatea“. Diese Oper wurde noch im April des Jahres 1801 in Dresden gegeben; doch schon wenige Monate darauf sollte ihr Verfasser sein Leben beschließen. Am 21. Oktober des genannten Jahres machte er einen Spaziergang im sog. großen Garten in Dresden und hier rührte ihn der Schlag. Da er nicht zur gewöhnlichen Zeit nach Hause kam, wurden die Seinigen besorgt und sandten Boten nach allen Richtungen aus; doch erst am andern Morgen fanden Gartenarbeiter die Leiche. So starb ein Tonsetzer, der, wie schon oben gesagt, von seinen Zeitgenossen hochbewundert wurde, dem es aber versagt war in seinen Werken bei der Nachwelt fortzuleben. Seine Produktionen, so manches

Digitized by Google

Werthvolle, Anmuthige und Formvollendete sie auch im Einzelnen enthalten mögen, sind verklungen, weil sie in dem Formalismus des vorigen Jahrhunderts befangen blieben und weil sie nicht bedeutsam genug waren, um mehr als die Empfindungsweise der Zeit abzuspiegeln, in der sie entstanden. — Es bleibt uns nun noch übrig anzuführen, was N. noch außer seinen Opern für Kompositionen geliefert hat: an kirchlichen Sachen schrieb er ungefähr ein Dutzend Oratorien und Cantaten (darunter sind wohl „I Pellegrini“ und „Das Vater Unser“ [von Klopstock] die bedeutendsten), dann mehrere Psalmen für Singstimmen und Orchester, 27 solenne Messen für die katholische Kirche in Dresden, und viele Litaneien, Offertorien, Hymnen und sonstige kleinere Kirchenstücke; endlich auch verfaßte er 18 Sinfonien, Sonaten für Harmonika und für Klavier mit Violinbegleitung, Violinduo's, Trio's und Quartette, Maurerlieder, ital. Arietten und Kanzonetten, Kammer-Cantaten, französische Romanzen, deutsche Lieder und Gesänge. Nur das Wenigste von allen angeführten Sachen ist im Druck erschienen.

Naumann, Emil, ein Enkel des Vorhergehenden und Sohn des medicinischen Professors Moritz Ernst Adolf Naumann, wurde geboren zu Berlin am 8. September 1827 und erhielt seine kompositorische Ausbildung unter der Leitung Mendelssohns. Er machte sich zuerst durch das Oratorium „Christus der Friedensbote“ bekannt und hat außerdem zahlreiche andere Kirchensachen, darunter auch ein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ (der Stoff zum Text ist Kaulbachs berühmtem gleichnamigem Gemälde entnommen), und endlich auch die Oper „Judith“, welche nur in Dresden, aber ohne durchgreifenden Erfolg, aufgeführt wurde, geliefert. Er lebt in Berlin, wo er beim Domchor als Hofkirchenmusikdirektor angestellt ist. Seine Sachen enthalten viel Verdienstliches dem Streben und der Faktur nach; der gedankliche Ductus läßt aber eine Anlehnung an Mendelssohn zu stark hervortreten.

Navoigille, (spr. Nawoaschill'), Guillaume, ein französischer Violinspieler und Komponist, geb. zu Lille um 1745, kam jung nach Paris, wo er durch Monsigny bei der Kapelle des Herzogs von Orleans angestellt wurde. Nach dem Tode dieses Prinzen war er eine Zeit lang ohne Amt, bekam aber dann die Stelle als Violinspieler bei den zweiten Violinen im Orchester des Theaters de Monsieur, wo er bis 1794 blieb und dann Orchesterchef bei der Pantomime nationale, später Théâtre de la Cité genannt, wurde; 1797 machte der Direktor dieses Theaters Bankerott und N. war nun wieder eine Zeit lang ohne Anstellung und dadurch in einer ziemlich peinlichen Lage. Als 1805 Plantade zum Kapellmeister des Königs von Holland ernannt worden war, verschaffte er Navoigille und dessen Bruder (s. unten) eine Stelle im Orchester des genannten Fürsten; seitdem fehlen aber die Nachrichten über ihn sowohl, wie über seinen Bruder. — N. hat zu den Pantomimen „La Naissance de la Pantomime“ und „L'Heroïne suisse, ou amour et courage“ die Musik komponirt, dann ferner auch Streichtrio's, Duo's und Sonaten für Violine herausgegeben. — Sein Bruder, dessen Vornamen man nicht kennt, der aber zum Unterschiede von ihm N. cadet (der Jüngere) genannt wurde, ist zu Lille im J. 1749 geb., war

Digitized by Google

ebenfalls Violinspieler, und zwar noch ein besserer als sein Bruder. Um 1775 ging er nach Paris, ließ sich dort in Konzerten hören und gab Unterricht, bis er, wie schon oben gesagt, 1805 in die Kapelle des Königs von Holland kam. Man kennt von ihm Streichquartette und eine konzertirende Sinfonie für 2 Violinen und Orchester.

Nazard, dieselbe Orgelstimme, die man gewöhnlicher Nasat (s. d.) nennt.

Neander, 1) Alexius, war um 1600 Musikdirektor an der St. Kiliankirche zu Würzburg und ein zu seiner Zeit geachteter Tonsetzer. Man hat noch 3 Bücher Motetten von ihm für 4 bis 24 Stimmen. — 2) Joachim N., eigentlich Neumann geheißen, war der Erste, welcher in der deutsch-reformirten Kirche durch Dichtung und Komposition von geistlichen Liedern sich hervorthat. Er war geb. zu Bremen im J. 1610, dann Rektor in Düsseldorf, 1679 Prediger zu St. Martin in Bremen, und starb daselbst am 31. Mai des Jahres 1680. Seine Lieder, 65 an der Zahl, welche auch das erste eigentliche deutsch-reformirte Gesangbuch ausmachten, erschienen zu wiederholten Malen einzeln (1680, 1692, 1712, 1716, 1725, 1730), und dann auch in größeren Sammlungen aufgenommen. In gewisser Beziehung könnte man ihn wohl den Luther der deutsch-reformirten Kirche nennen, denn er dichtete meist auch die Gesangsweisen zu jenen Liedern. So sind z. B. die noch gebräuchlichen Melodien: „Wunderbarer König", „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren", „Meine Hoffnung stehet feste", „Himmel, Erde, Luft und Meer", von ihm. Der Sage nach soll er viele seiner Lieder und Melodien in der bei Mettmann (2 Stunden von Düsseldorf) befindlichen Felsenschlucht gedichtet und gesungen haben, weshalb dieselbe auch heute noch die Neandershöhle genannt wird.

Neapolitanische Schule, s. Schule.

Nebel, dasselbe was **Nabel** (s. d.).

Nebel-Nassor, dasselbe was Asor (s. d.).

Nebenkanal, s. Kanal.

Nebenklänge heißen diejenigen von Orgelpfeifen erzeugten Klänge oder Töne, welche entweder gehört werden, wo sie sich nicht hören lassen sollen, oder die, welche neben dem Grundton noch gehört werden müssen. Erstere finden statt beim sogen. Durchstechen, oder wenn eine Orgelpfeife die benachbarte anbläst u. s. w.; letztere bei der Quintatön- und Rohrflötenstimme; bei letzterer sind sie nur sehr schwach.

Nebenklaviaturen, Nebenmanuale, sind diejenigen Tastaturen, welche, außer den vor der Gesichtsfronte der Orgel angebrachten Tastaturen, noch auf den Seitenfronten der Orgel befindlich sind. Ihr Zweck ist, daß mehrere Personen eine Orgel zugleich spielen können, in welchem Falle dann eine Orgel ganz wie ein Orchester benutzt werden kann. Man findet die Einrichtung der Nebenmanuale eben nicht häufig.

Nebenlinie, s. Linie und Liniensystem.

Nebenmanuale, s. Nebenklaviaturen.

Nebennoten oder **Nebentöne**, dasselbe was Durchgangsnoten, Durchgangstöne (s. Durchgang).

Digitized by Google

Nebenregister, Nebenzüge sind alle diejenigen Registerzüge, durch deren Anzug kein regelmäßiger Pfeifenchor klangbar gemacht wird, als: Glockenspiel, Sperrventil u. s. w.

Nebenstimmen sind in einem Tonstücke alle diejenigen Partien, welche im Gegensatz zu den Hauptstimmen, nur unterstützend, füllend, begleitend u. s. w. auftreten, also für sich allein, gegenüber dem Inhalt oder vielmehr Gedankengang des Stückes, von minderer Wesenheit sind. — In der Orgel heißen Nebenstimmen: 1) alle Flöten-, sowie die Manualzungenstimmen, weil sie nicht zum Fond der Orgel gehören; 2) alle Manualstimmen unter oder über 8 Fuß und 3) alle Labial-Pedalstimmen über oder unter 16 Fuß, weil der Hauptton des Manuals 8 Fuß, der des Pedals 16 Fuß ist.

Nebenstock nennen die Orgelbauer einen an die Windlade angeschafteten Pfeifenstock. Er kommt nur bei Vergrößerung alter Orgeln durch eine oder höchstens durch zwei Stimmen vor.

Nebentöne, s. Nebennoten.

Nebentonart, s. Tonart.

Nebenwellenbrett, s. Gebrochene Wellen.

Nebenwerk heißen die kleineren Abtheilungen einer Orgel, als Rück- oder auch Brust-Positiv, Oberwerk u. a. m.

Nebenzüge, s. Nebenregister.

Nechiloth, hebräisches Wort, stammt ab von Chalil — Flöte, Pfeife, und bezeichnete bei den Hebräern die Melodien, welche auf Flöten und Pfeifen gespielt wurden.

Neeb, Heinrich, geb. 1807 zu Lich in Oberhessen, bezog das Seminar zu Friedberg, woselbst der Rektor Müller seinen Hang zur Musik erweckte. Nachdem N. Lehrer der gräflichen Kinder zu Büdingen und Direktor des dortigen Gesangvereins gewesen, kam er 1831 nach Frankfurt a. M., wo Aloys Schmitt vortheilhaft auf seine fernere musikalische Ausbildung einwirkte, und wo er nachgehends Dirigent mehrerer Gesangvereine wurde. So viel wir wissen, lebt er auch gegenwärtig noch in Frankfurt. — Man kennt von ihm Lieder und Gesänge, Instrumentalsachen und die Opern „Domenico Baldi", „Der Cid" und „Die schwarzen Jäger".

Needler, (spr. Nidler), Henry, geb. zu London im J. 1685, erhielt von seinem Vater, der leidlich Violine spielte, den ersten Unterricht auf diesem Instrumente und nachgehends ward er ein Schüler des berühmten Purcell, der ihn in der Komposition unterwies, und des John Baniſter, der ihn im Violinspielen ausbildete. Er war der Erste in England, welcher die Corelli'schen Konzerte spielte und erwarb sich damit großen Beifall. 1704 nahm er die Stelle eines Oberrechnungs-Revisors bei der londoner Accise an, trieb aber immer noch fleißig Musik, und stiftete namentlich 1710 im Verein mit anderen ausgezeichneten Künstlern die Academy of ancient Music (Konzerte für alte Musik), bei der er lange Zeit als Vorspieler bei der ersten Violine und gewissermaßen als Anordner des Ganzen fungirte. Gestorben ist er am 8. August 1760.

Neefe, Christian Gottlob, geb. am 5. Februar 1748 zu Chemnitz, von

Digitized by Google

armen Eltern (Schneidersleuten), welche kaum die Kosten, ihn in die öffentliche Stadtschule schicken zu können, zu erschwingen vermochten. Einige Erleichterung gewährte die spätere Aufnahme des Knaben in das Singechor, zu der ihm eine gutklingende Sopranstimme verhalf. Den ersten Klavier-Unterricht erhielt er von dem Organisten Wilhelmi und von einem gemeinen Soldaten, der zu Chemnitz im Winterquartier stationirt war; einiges Theoretisch-Wissenswerthe schöpfte er durch Selbststudium aus Phil. Em. Bachs und Marpurgs Werken. So ausgerüstet fing er auch bald an zu komponiren; bei seinen Freunden fanden seine Versuche Beifall; damit aber nicht zufrieden, wandte er sich schriftlich um Rath und Urtheil an Hiller in Leipzig, der ihm auch Beides gewährte. Schon als kleines Kind hatte N. an der englischen Krankheit darniedergelegen und hatte auch nun, da er 14 Jahre alt war, seinen geraden Körperbau verloren; in Anbetracht dieser seiner Gebrechlichkeit sollte er nun das Schneider-Handwerk erlernen. Dazu hatte er aber nichts weniger als Neigung, und nach vielen flehentlichen Bitten gelang es ihm endlich, von seinen Eltern die Erlaubniß zum Studium der Jurisprudenz zu erringen. So bezog er denn, mit einem winzigen Sümmchen an baarem Gelde und einem Magistrats-Stipendium (ebenfalls nur von 30 Gulden jährlich) versehen, im J. 1769 die Universität Leipzig. Seine mehr und mehr wachsende Neigung zur Tonkunst ließ es ihn hart ankommen, mit dem trockenen Jus sich abzuplagen; trotzdem aber hielt er wacker aus, beendigte sein Triennium und disputirte sogar öffentlich, so wie er auch nachgehends noch eine Zeit lang Notariatsgeschäfte verrichtete. Endlich aber warf er die juridische Fessel von sich, und beschloß, um so mehr als Hiller ihn darin bestärkte, sein ferneres Leben der Tonkunst zu weihen. 1776 übernahm er denn des Genannten Stelle als Musikdirektor bei der Sailer'schen Schauspielergesellschaft, bereis'te mit dieser wechselsweise Dresden, Hanau, Mainz, Köln, Mannheim, Heidelberg und Frankfurt a. M. In letzterer Stadt verheirathete er sich mit Dem. Zink (aus Warza im Gothaischen gebürtig und von Georg Benda zur Sängerin gebildet), ging mit ihr, nach Auflösung der Sailer'schen Truppe zu der Großmanns nach Bonn, von wo aus Beide auch Pyrmont, Münster und Cassel besuchten. In Bonn erhielt N. endlich auch den Posten als Hoforganist; wurde als solcher Van der Edens Nachfolger im Amte sowohl wie auch als Lehrer des jungen Beethoven, und fungirte auch, so oft der Kapellmeister verhindert war, als Dirigent der Kirchen-, Hofkonzertmusik und der Opern. So lebte er in ganz glücklichen Verhältnissen, bis die französische Revolutions-Armee an den Rhein und endlich auch nach Bonn kam. Mit der Flucht des Churfürsten hörte auch N's Gehalt auf, so wie überhaupt bei den nun eintretenden Wirren alle Verhältnisse außer Rand und Band kamen. N's Sprachkenntnisse verschafften ihm nun bei dem neu eingerichteten Regiment eine Anstellung als Municipalitäts-Beamter und nachher die eines zweiten Registrators bei der Civil-Administration. So kam das Jahr 1796 heran, und nun bekam N. einen Ruf als Musikdirektor an das Theater in Dessau, das unter Bossangs Direktion in gutem Zustande sich befand und an dem auch N's Tochter Louise (früher schon bei der Hunnius'schen Gesellschaft engagirt) eine Anstellung als Sängerin gefunden hatte. In Dessau

Digitized by Google

erging es ihm anfänglich ganz gut und war er auch zum Konzertmeister bei der Hofkapelle ernannt worden: da erkrankte mit einem Male seine Frau sehr heftig, und, nachdem sie genesen, auch er; von dieser Krankheit sollte er denn auch nicht wieder erstehen, und der 26. Januar 1798 war sein Todestag. — N. war als Tonkünstler kein blendendes Genie; aber seine Arbeiten zeugten von Verstand, Bildung, Geschmack und gründlichen Kenntnissen. Auch als Mensch war er durchaus achtungswerth und von Allen, die ihn kannten, seiner Biederkeit und seines guten Herzens wegen geschätzt und geliebt. Seine Selbstbiographie, bis zum Jahre 1782 gehend und im Uebrigen dann von seiner Frau ergänzt, befindet sich in der leipz. allg. mus. Zeitung vom Jahre 1799, pag. 241 ff. Von N's zahlreichen Werken sind am bekanntesten geworden: die Opern „Die Apotheke", „Amors Guckkasten", „Die Einsprüche", „Der Dorfbarbier", „Heinrich und Lyda", „Zemire und Azor", „Der neue Gutsherr", „Adelheid von Veltheim", „Sophonisbe" (Monodram); dann hat er noch viele Lieder und Gesänge (geistliche und weltliche), einige Kirchensachen, Klaviersonaten, Suiten, Orchesterstücke, Variationen, Serenaden, Entre'actes u. s. w., und endlich auch musikalische Aufsätze in verschiedene Zeitschriften, so wie Klavierauszüge und Uebersetzungen von verschiedenen Opern fremder Meister geliefert. — Seine (älteste) Tochter Louise ist schon oben erwähnt; sie blieb auch, nebst ihrer Mutter, nach seinem Tode in Dessau. Eine jüngere Tochter, Felice, verheirathete sich mit dem Tenoristen Rösner und ging nach Wien; ein nachgeborener Sohn, Herrmann, endlich widmete sich der Malerkunst und hatte namentlich als Decorationsmaler Ruf.

Neghinoth oder **Neginoth,** der allgemeine Name der Saiteninstrumente bei den alten Hebräern.

Negri, Benedetto, geb. zu Turin am 23. Januar 1784, machte in seiner Vaterstadt seine musikalischen Studien unter der Leitung des Abbate Ottani, und wurde dann 1810 als Professor des Klavierspiels an das Conservatorium zu Mailand berufen. In derselben Stadt wurde er auch 1823 Domkapellmeister. Man hat von ihm verschiedene Klaviersachen mit und ohne Begleitung anderer Instrumente und auch die didaktischen Werkchen: „Supplemento ai metodi di Piano-forte" (Mailand, 1822) und „Instruction aux amateurs du chant italien" (in Paris erschienen).

Negri, Maria Anna Caterina, eine vorzügliche Sängerin, geb. 1701 zu Bologna, war eine Schülerin des Past und sang 1724 zu Prag bei dem Theater des Grafen Spork. 1727 kehrte sie nach Italien zurück, glänzte daselbst auf mehreren Theatern bis 1733, wo sie dann von Händel für seine italienische Oper in London engagirt wurde.

Negri-Tomi, Anna, mit dem Beinamen la Mestrina (weil sie zu Mestre bei Venedig geboren war), wurde von 1670 an bis 1685 als eine der größten Sängerinnen Italiens bewundert.

Nehrlich, Johann Peter Theodor, geb. zu Erfurt im J. 1770, zeigte früh sehr viel musikalische Anlagen und seine ihm von der Natur verliehene wunderschöne Sopranstimme wurde, während seines gewöhnlichen Schulbesuches, von dem damaligen Musikdirektor Weimar in Erfurt ausgebildet. Im 11ten Jahre

Digitized by Google

seines Alters kam er zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Hamburg zum Kapellmeister Phil. Em. Bach, der ihn namentlich mit vieler Vorliebe auf dem Klaviere unterrichtete. In seinem 15ten Jahre kehrte er wieder nach Erfurt zurück und besuchte nun noch einige Zeit das dasige Gymnasium und den öffentlichen Singechor, wobei jedoch seine musikalischen Uebungen unter der freundschaftlichen Leitung Kittels und Häßlers ihm Hauptsache blieben. Um sich mit allen gangbaren Instrumenten näher vertraut zu machen, hielt er sich dann 5 Jahre lang bei dem Stadtmusikus in Göttingen förmlich als Lehrling auf, trieb dabei jedoch seine contrapunktischen Studien mit Eifer fort und trat auch als Klavierspieler mit einem selbstkomponirten Konzert unter großem Beifall öffentlich auf. Nach Verlauf dieser 5 Jahre erhielt er auf Häßlers Empfehlung die Stelle eines Musiklehrers in dem Hause des Herrn von Löwenstern in Dorpat, und ließ sich nachgehends, als er verschiedener Umstände halber diese Stelle verlassen mußte, in Moskau nieder, wo er als Musiklehrer, Virtuos und Komponist in die größte Achtung kam. Die Kriegsunruhen von 1812 entfernten ihn auf einige Zeit aus Moskau, und er ging nach Petersburg; doch kehrte er nach wiederhergestellter Ruhe und Ordnung dahin zurück und beschloß auch dort sein Leben, im J. 1817. Erschienen sind von ihm Fantasien, Variationen, Exercicen und Etüden für Klavier, Lieder und Gesänge.

Nei, der Name einer bei den Türken gebräuchlichen Art Querflöte von Rohr, unsrer gewöhnlichen Flöte ziemlich ähnlich, doch natürlich in einem weit unvollkommneren Zustande und ohne Klappen.

Neithardt, Heirich August, geb. am 10. August 1793 zu Schleiz, erhielt von dem dortigen Hoforganisten Ebhardt den ersten ordentlichen Unterricht in der Musik, insbesondere im Klavier- und Orgelspielen und im Singen. Später widmete er sich jedoch mehr der Klarinette und wurde auch als Klarinettist in der fürstlichen Kapelle zu Schleiz angestellt. Nachdem er als preußischer Freiwilliger die Feldzüge von 1813—15 mitgemacht hatte, kehrte er zunächst in seine Heimath zurück, ging dann aber nach Berlin und lebt dort seit 1816. Im J. 1839 ward er zum königlichen Musikdirektor ernannt und bei Errichtung des Domchors zum Direktor desselben, welchem Amte er annoch rühmlichst vorsteht. — Von seinen zahlreichen Kompositionen — meist Klavier- und Gesangssachen — haben besonders die Lieder: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben?“ und „Den Schönen Heil!“ eine große Popularität erlangt.

Neithardt, Johann Georg, geb. zu Bernstadt in Schlesien um das Jahr 1680, hatte bereits auf mehreren Universitäten Theologie studirt, als er sich endlich ausschließlich der Tonkunst, sonderlich dem theoretischen Theil derselben, widmete. Im J. 1720 wurde er Kapellmeister an der Schloßkirche zu Königsberg und starb als solcher am 1. Januar 1739. — Er hinterließ mehrere Kirchenkompositionen und die Werke: „Beste und leichteste Temperatur des Monochordi ꝛc.“ (Jena, 1706, noch als Student geschrieben); „Seclio canonis harmonici zur völligen Richtigkeit der Generum modulandi“ (Königsberg, 1724, eine vermittels der Logarithmen angestellte Intervallen-Berechnung); „Gänzlich erschöpfte mathematische Abhandlung des diatonisch-chromatischen tempe-

Digitized by Google

rirten Canonis monochordi etc.“ (Königsberg, 1732). Ein Traktat über die Setzkunst, in lateinischer Sprache geschrieben, dessen Mattheson in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (3ter Theil, pag. 352) Erwähnung thut, ist Manuscript geblieben.

Nekabhim, s. Chalil.

Nemäische Spiele, s. Wettstreite.

Nenie, s. Nänie.

Nenna, Pomponio, berühmter Madrigalen-Komponist, wurde um 1560 zu Bari im Königreich Neapel geb., nachgehends auch zum Ritter des goldnen Sporns gemacht und 1613 in Neapel als Komponist gekrönt. — Die ersten Ausgaben seiner Kompositionen sind nicht mehr bekannt; die späteren erschienen zu Venedig von 1609 bis 1624; es sind 9 Sammlungen von lauter Madrigalen. Einzelne solcher Kompositionen befinden sich auch in verschiedenen Collectionen aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts.

Nepos, Bischof von Egypten, lebte um die Mitte des 3ten Jahrhunderts nach Chr., und soll der Erste gewesen sein, der in der Kirche das choralmäßige Singen der Psalmen einführte und zu dem Zwecke auch Melodien verfertigte.

Neri, (Sänger), s. Bondineri.

Neri, San (der heilige) Filippo, Stifter des Ordens vom Oratorium, wurde geb. zu Florenz im J. 1515, begab sich in seinem 18ten Jahre nach Rom, um daselbst seine Studien zu vollenden, beschloß aber nachgehends dem Welttreiben zu entsagen und wurde 1551 zum Priester geweihet, worauf er in die Brüderschaft des heil. Hieronymus trat und sich vorzugsweise mit dem Unterricht der Jugend beschäftigte. Später zog er noch mehrere junge Geistliche zu seinen Bestrebungen hinzu und vereinigte sie 1564 zu einer Gemeinschaft, die er das Oratorium (den Betsaal) nannte. Nun fing er auch an, bei den religiösen Uebungen, die er mit seinen Schülern hielt, die Musik einzuführen, und Animuccia war der Erste, welcher Kompositionen für das Oratorium lieferte. Solcher Kompositionen wurden 1505 und 1570 zwei Sammlungen unter dem Namen Laudi zu Rom veröffentlicht. Nach dem Tode Animuccia's war es Palestrina, welcher für die Filippini — so wurden die Patres des Oratoriums genannt — Stücke schrieb. Sie waren 4stimmig, wurden bald als Solo, bald als Chor vorgetragen und die jedesmalige Aufführung derselben bildete 2 Theile: der erste vor, der zweite nach der Predigt. Aus diesen musikalisch-religiösen Uebungen entwickelte sich nachgehends die auch nach ihnen benannte Kunstform das Oratorium, deren dramatisches Element wahrscheinlich aus der sog. Ludi spirituali (geistl. Spielen) herübergenommen wurde. N. selbst starb zu Rom im J. 1595 und wurde später heilig gesprochen.

Neri, Maximiliano, ein vortrefflicher Tonsetzer aus der venetianischen Schule, wurde 1644 Organist an der Markuskirche in Venedig und starb wahrscheinlich in den ersten Tagen des Jahres 1664, denn am 11. Januar desselben Jahres erhielt er Giovanni Batista Volpe zum Nachfolger. Von seinen Arbeiten sind Kirchensonaten und Canzonen im Druck erschienen.

Digitized by Google

Neroneen hießen die musikalischen Wettstreite und Kämpfe, die zu Rom von Nero veranstaltet wurden, in denen er selber öfter um den Preis mitstritt.

Neruda, zwei Brüder, und Beide zu ihrer Zeit vortreffliche Violinspieler: 1) Johann Chrysostomus, geb. zu Rossicz in Böhmen am 1. Dezember 1705, erhielt seine musikalische Bildung vornehmlich in Prag, wo er auch als Violinist im Theater-Orchester angestellt wurde; zuletzt aber entrückte ihn ein Hang zu religiöser Schwärmerei der Kunst: er ward Prämonstratenser-Mönch in dem Strahofer-Stift zu Prag und starb hier am 2. Dezember 1763. — 2) Johann Georg N., ward geboren um 1710 und ebenfalls in Prag für die Musik erzogen; nachdem er hier eine Zeit lang im Theaterorchester angestellt gewesen, ging er auf Reisen und erhielt 1750 einen Ruf nach Dresden, wo er erst 1780 starb, aber schon seit 1774 Alters halber nicht mehr öffentlich spielte, sondern sich nur mit der Ausbildung seiner Söhne, Ludwig und Anton Friedrich, die nachgehends auch Beide als Violinisten in der dresdner Kapelle angestellt wurden, beschäftigte. Von diesem J. G. Neruda kennt man auch eine Menge von Streichtrio's, Violin-Solo's und Konzerten, dann auch Sinfonien. — In neuester Zeit haben auch vier Geschwister Neruda, (aus Brünn gebürtig), zwei Knaben und zwei Mädchen, als Virtuosen auf dem Piano, der Violine und dem Violoncello Kunstreisen und theilweise auch Aufsehen gemacht. Besonders lobt man die Schwestern Amalie und Wilhelmine (Klavier und Violine).

Neser, Johann, ein Tonkünstler von Ruf aus dem 17ten Jahrhundert, aus Wiesbach gebürtig, war in seinem 9ten Jahre schon in der Kapelle des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg angestellt, von welchem er mit einem Stipendium beschenkt und bei der Errichtung der Fürstenschule zu Heilbronn im J. 1600 als Präfect des Singchors daselbst angestellt wurde. Für diesen Chor komponirte er nun Vieles, besonders Hymnen, doch ist von allen seinen Arbeiten nur eine Sammlung lateinischer Oden für 4 und 5 Singstimmen, welche 1619 erschien, auf uns gekommen.

Note, bei den Griechen der Name der 4ten Saite in den 3 höchsten Tetrachorden des großen oder unveränderlichen Tonsystems; Nete diezeugmenon die letzte Note des Tetrachords Diezeugmenon (unser eingestrichenes g); Nete hyperbolaeon, die höchste Note des ganzen Systems (unser eingestrichenes a); Nete synemmenon, die vierte Saite des Tetrachords Synemmenon (unser eingestrichenes d). — Vor Alters gab es auch eine Orgelstimme, die Note benannt war; es war dies eine aus dem Principal entnommene Quintstimme von $5\frac{1}{3}$ Fuß.

Neth, Johann Martin, um 1683 zu Itzehoe geboren, hatte in seinem 5ten Lebensjahre das Unglück, durch die Blattern völlig blind zu werden. Als der berühmte Organist Rosenbusch nach Itzehoe berufen ward, bemerkte derselbe an dem unglücklichen Knaben ein besonders gutes Gehör und viel Lust zur Musik. Er nahm sich daher seiner an und unterrichtete ihn 8 Jahre lang unentgeldlich in allen Theilen der Musik, besonders aber im Orgelspielen, worin er es so weit brachte, daß er zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, als stockblinder Mann, zu den größten deutschen Meistern auf dem Instrument gehörte.

Digitized by Google

Auf anderen Instrumenten erwarb er sich ebenfalls durch eigene Uebung achtungswerthe Fertigkeit, und als 1713 Rosenbusch nach Glückstadt berufen wurde, ernannte der itzehoer Magistrat einstimmig N. zu dessen Nachfolger. — Gestorben ist er um das Jahr 1736.

Netoides, bei den Griechen der allgemeine Name für die höheren Töne ihres Musiksystems.

Netzer, Joseph, 1808 in Tyrol geb., war 1845 Kapellmeister in Wien und dann nachgehends zu verschiedenen Zeiten in Leipzig, einmal z. B. als Dirigent der Euterpe-Konzerte und das andere Mal als Theater-Kapellmeister. Sein gegenwärtiger Aufenthaltsort ist uns nicht bekannt. — Er hat Instrumentalstücke und Lieder geschrieben, dann auch einige Opern, von denen „Mara" an mehreren Theatern gegeben und ziemlich beifällig aufgenommen wurde.

Neubauer, Franz (auch Christian oder Johann, man weiß nicht genau wie sein eigentlicher Vorname ist), stammte aus Böhmen von unbemittelten Eltern, wurde um 1760 geb. und von einem, sein angeborenes Musiktalent erkennenden Schulrektor unterrichtet, worauf er dann zuerst nach Prag und dann nach Wien ging. In letzterer Stadt lernte er Haydn und Mozart kennen und nahm sich deren Kompositionen zum Muster, ergab sich aber einem liederlichen Lebenswandel und zog das Kneipentreiben allem Andern vor. Zwischen 1784 und 1788 trieb er sich fortwährend in den Reichsprälaturen herum, schrieb wo er hin kam für Kirchen und Klöster, sozusagen um ein Mittagsbrod oder Nachtlager, und mitunter sogar sehr Gelungenes, wie denn selbst der kritische Vogler, als er ihn in der Abtei Schönthal traf, einigen Werken seine Bewunderung nicht versagen konnte, betrank sich aber fast fortwährend und kam nirgends mit Ehren weg. Vom Jahre 1790 an war er abwechselnd als Kapellmeister und Konzertdirektor in Diensten der Fürsten von Weilburg, Fürstenberg und Schaumburg, verehlichte sich zu Bückeburg, wo er Bachs Nachfolger geworden war, starb aber schon am 11. Oktober 1795 an den Folgen seiner Unmäßigkeit, da ihm der Rebensaft bereits nicht mehr genügte und er bis zum Branntwein heruntergestiegen war. Im Druck sind von ihm erschienen: Sinfonien, Streichquartette und Trio's, Duo's, Klaviersachen, Lieder u. s. w. in ziemlicher Anzahl; ungleich mehr jedoch, und namentlich Kirchenstücke, hat sich verzettelt und verschleudert, ist bei der Säkularisirung der Klöster zerstört worden u. s. w.; denn N. selber ist es nie eingefallen, eine Abschrift von seinen Sachen zu nehmen. Diese, soweit man sie kennt, offenbaren ein nicht unbedeutendes Talent und eine ungemeine Leichtigkeit der Produktion bei aber großer Leichtfertigkeit und Liederlichkeit in der Ausarbeitung.

Neugebauer, Anton, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, lebte in Neiße (Schlesien) und baute unter anderen Werken 1798 die schöne Orgel in der evangelischen Kirche der genannten Stadt.

Neugebauer, Heinrich Gottlieb, von 1811 bis zu seinem Tode im J. 1825 Oberorganist an der Marien-Magdalenenkirche in Breslau, war ein zu seiner Zeit gefeierter Orgelspieler.

Neugebauer, Wenzel, zu Gumpersdorf in der Grafschaft Glatz geboren,

Digitized by Google

widmete sich der Bühne und ward 1794 als Sänger und Schauspieler beim Wäser'schen Theater engagirt, starb aber schon an den Folgen eines Nervenfiebers am 8. Juni 1811. Er war ein Bassist von großer Vortrefflichkeit und bei seinen Zeitgenossen hochberühmt.

Neukirchner, Wenzel, ein bedeutender Fagott-Virtuos, geb. zu Neustreschitz in Böhmen am 8. April 1805, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der ein guter Dilettant war, und liebte als Knabe schon, unter den mehreren Instrumenten die er erlernte, das Fagott vorzugsweise. Dieses ward denn auch, als er mit 14 Jahren aufs Conservatorium in Prag gethan wurde, sein Hauptinstrument, und als er 1825 das Conservatorium verlassen hatte, erhielt er sogleich im prager Theaterorchester als Fagottist eine Stelle. 1826 machte er eine Reise nach Teplitz, ließ sich dort vor dem König von Preußen und vor Spontini hören, und ging dann auch, auf des Letztern Einladung, nach Berlin. Der allgemeine Beifall, der ihm dort wurde, wiederholte sich auch in Leipzig und Dresden, wo er sich auf der Rückreise nach Prag hören ließ. Auch sein ferneres Auftreten in Prag trug nun viel mehr bei zu dem erhöheten Klange seines Namens, und als 1829 die Stelle eines ersten Fagottisten in der Kapelle zu Stuttgart vacant wurde, fiel sogleich die Wahl bei der Neubesetzung auf ihn. So nahm er denn die Stelle an und machte in der Folgezeit von Stuttgart aus auch noch mehrere Kunstreisen, z. B. nach Karlsruhe und Strasburg, und 1834 nach Wien. Ueberall fand sein schöner Ton und seine brillante Fertigkeit die gebührende Bewunderung. Er hat auch Einiges für sein Instrument komponirt, vornehmlich Konzertirendes für seinen eigenen Gebrauch, und sich um Verbesserungen an dem Fagott Verdienste erworben.

Neukomm, Sigismund, geb. am 10. Juli 1778 zu Salzburg, in dem Hause, welches Mozarts Geburtshause gegenüber liegt. Er war der Erstgeborene von 23 Kindern desselben Vaters und derselben Mutter, und sein Vater war erster Lehrer an der Haupt-Normalschule und vornehmlich guter Hellenist. Frühzeitig zeigten sich bei Sigismund Lust und Anlagen zu Wissenschaft und Kunst, und er war noch nicht 7 Jahre alt, als er von dem Stadt-Organisten Weißauer den ersten Musik-Unterricht empfing. Er blieb aber nicht bei dem bloßen Klavier- und Orgelspielen stehen, sondern fing auch bald an sich auf Streich- und Blas-Instrumenten zu üben. Nachgehends gab ihm Michael Haydn, dessen Frau mit N's Mutter verwandt war, Kompositions-Unterricht, und, noch kaum 15 Jahre alt, wurde er als Universitäts-Organist angestellt (mit 52 Gulden jährlichem Gehalt!). Darauf, in seinem 18ten Jahre, wurde er Correpetitor am Hoftheater, und nun setzte sich bei ihm die Idee immer fester, der Tonkunst sich ausschließlich zu widmen. Denn es muß bemerkt werden, daß bei allem seinem Musiktreiben N. doch auch, von seinem 8ten Jahre an, seine wissenschaftliche Ausbildung stets im Auge behalten hatte und es bis 1797 noch nicht feststand, ob er den gelehrten oder musikalischen Beruf fürs Leben wählen würde. Nun, nach gewonnener Entscheidung für die Tonkunst, und nachdem er seinen philosophischen und mathematischen Cursus auf der salzburger Universität beendet hatte, ging er im J. 1797 nach Wien, blieb hier 7 Jahre und machte während dieser Zeit höhere

Digitized by Google

Kompositionsstudien unter der Leitung Joseph Haydns, so wie er auch mit den schönen Künsten überhaupt und mit der Medicin und Naturwissenschaft sich beschäftigte, auch Musikunterricht gab und u. a. auch die Milder (nachherige Milder-Hauptmann, s. d.) zur Gesangsschülerin hatte. — Im Mai des Jahres 1804 ging N. nach Petersburg, wo er kurz nach seiner Ankunft als Kapellmeister bei der deutschen Oper angestellt wurde. Diesen Posten hatte er jedoch nur bis ins Jahr 1805 inne, da er sie durch ein Nervenfieber, welches ihm große Anstrengungen und die Nachricht von dem Tode seines Vaters zugezogen hatte, aufgeben mußte. Um seine völlige Genesung abzuwarten ging er nun im Dezember 1805 nach Moskau, besuchte von da aus auch noch andere russische Städte und hielt sich in Rußland überhaupt bis ins J. 1808 auf. Von Kompositionen aus dieser russischen Zeit sind besonders zu erwähnen: die Oper „Alexander am Indus", welche er noch in Petersburg komponirt und mit Beifall aufgeführt hatte, und eine durchgehende melodramatische Begleitung zu Schillers „Braut von Messina"; auch fällt in diese Epoche seine Ernennung zum Ehren-Mitgliede der königl. Akademie der Musik in Stockholm und der philharmon. Gesellschaft in Petersburg. — Im Juni des J. 1808 verließ er Rußland, ging über Königsberg u. s. w. nach Berlin, wo er sich mehrere Wochen aufhielt und mit Zelter befreundet wurde, und von da nach Wien, wo er den Vater Haydn noch antraf und bis Anfangs Februar des Jahres 1809 blieb. Dann ging er über Salzburg, wo er seine schon seit mehreren Jahren erblindete Mutter umarmte, nach Mömpelgard (Montbeliard) in Würtemberg und lebte hier in einer befreundeten Familie, Künste und Wissenschaften treibend und besonders fleißig komponirend. U. a. schrieb er hier seine erste große Messe, welche er für die Benediktiner-Abtei St. Florian in Oberösterreich bestimmte. — Im Mai 1810 begab er sich nach Paris und wurde hier durch die Fürstin von Lothringen-Vaudemont dem Fürsten von Talleyrand vorgestellt, der ihn demnächst in sein Haus aufnahm und seiner Freundschaft würdigte. Vier Jahre währte dieser sein erster Aufenthalt in Paris und unter den Kompositionen, die während dieser Zeit entstanden, ist besonders das Te Deum zu nennen, welches er zur Feier des Einzugs Ludwigs XVIII. in Paris verfaßte. Im J. 1814 begleitete er Talleyrand zum Kongreß nach Wien, wo am 2. Januar 1815 ein Vokal-Requiem seiner Komposition bei Gelegenheit der Gedächtnißfeier für Ludwig XVI. in der Stephanskirche aufgeführt wurde. Nach den „hundert Tagen" kehrte er mit Talleyrand nach Paris zurück, verließ es aber bald wieder (im April 1816) indem er den Herzog von Luxembourg auf seiner Gesandtschaftsreise nach Rio de Janeiro begleitete. Hier lebte er in dem Hause des Ministers Grafen da Barca, erhielt auf dessen Veranlassung vom Könige einen für seine Bedürfnisse mehr als hinreichenden Gehalt ausgesetzt, trieb mit den Prinzessinnen Musik und für sich selber, neben der Kunst, fleißig Naturwissenschaften, namentlich Botanik und Entomologie. So kam das Jahr 1821 heran. Ein Anfall von Lungenentzündung drohte ihm gefährliche Folgen zu hinterlassen und er war eben im Begriff, auf den Rath des Arztes nach Europa zurückzukehren, als die brasilianische Revolution ausbrach und er nun seine Abreise um so mehr beschleunigen

Digitized by Google

mußte. Nach langer und beschwerlicher Ueberfahrt kam er in Lissabon an und erhielt hier den Christus-Orden, so wie einige Zeit nachher den der „Empfängniß". Von Ludwig XVIII. war er schon für das beim wiener Kongreß aufgeführte Requiem zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. Von Lissabon ging er nun wieder nach Paris, lebte wie vorher im Hause des Fürsten Talleyrand und war auch in der Familie des Herzogs von Orleans (nachherigen Königs Ludwig Philipp) gern gesehen. Im J. 1823 komponirte er seine Cantate „Der Ostermorgen"; den Winter 1825 brachte er mit Talleyrand in Ilières und Nizza zu und vollendete hier das Oratorium „Christi Grablegung"; im März 1826 ging er nach Rom und bereis'te überhaupt bis Mitte September dieses Jahres das ganze Italien. Bis 1829 lebte er nun wieder in Paris, machte dann eine Reise durch Belgien und Holland, und ging endlich im September 1830 mit Talleyrand nach London. Um seine Werke bei verschiedenen Musikfesten zu dirigiren, durchkreuzte er von London aus England, Schottland und Irland nach verschiedenen Richtungen, machte auch eine wiederholte Reise nach Italien und dem südlichen Frankreich und ging endlich im Dezember 1834 auch nach Algier, von wo er Ende Januar 1835 wieder in London zurück war. Die nächste Reise fällt ins Jahr 1837; sie ging zuerst nach Süddeutschland und während derselben dirigirte er am 14. August 1837 in Mainz ein großes Te Deum, welches er zur Feier der Enthüllung von Gutenbergs Monument komponirt hatte. Nun folgen Abstecher nach Frankreich und Italien und endlich ein mehrjähriger Aufenthalt in der Schweiz; Mitte Januar 1842 war er wieder in London, befand sich jedoch im September desselben Jahres schon wieder in Deutschland und zwar vornehmlich, um den Festlichkeiten in Salzburg bei Gelegenheit der Enthüllung des Mozart-Denkmals beizuwohnen. Nach London zurückgekehrt, arbeitete er nach seiner Gewohnheit fleißig, machte auch verschiedene Ausflüge durch die englischen Provinzen, mußte aber das Unglück erfahren, daß nach und nach auf seinen beiden Augen der graue Staar sich zu bilden begann. Im J. 1848 war dieser zur Operation reif; N. unterwarf sich derselben und sie war so weit glücklich, daß er wenigstens seine Kompositions-Arbeiten wieder aufnehmen konnte. Nun lebte er abwechselnd theils in England, theils in Frankreich, war auch vor einigen Jahren wieder einmal in Deutschland, wo Schreiber dieses ihn in Leipzig bei seinem Freunde Moscheles noch geistig regsam und flott producirend sah. Dies sollte aber seine letzte Reise gewesen sein und er, der „vieler Menschen Städte gesehen und Sitten erkannt hat", sollte endlich für immer ausruhen von seinen Odysseus-Fahrten — er verschied zu Paris am 3. April des Jahres 1858. Mit ihm ging der letzte und bedeutendste der direkten Schüler Haydns dahin und überhaupt wohl einer der letzten Repräsentanten der ältern wiener Tonschule. Er war kein blendendes Genie, daß in allen seinen Hervorbringungen frappante Neuheiten, gewaltige Ergüsse und tiefe Bedeutsamkeiten geoffenbart hätte und das ergreifen, erschüttern, die Seele mit großen Bildern erfüllen könnte; aber Alles, was er giebt, ist von einer edeln Empfindung diktirt, giebt sich natürlich und ungesucht und steigt nie unter die Würde der Kunst herab. Dabei ist er aller der Vorzüge theilhaftig, die

Digitized by Google

überhaupt die wiener Schule charakterisiren: er ist klar und besonnen in Anlage und Ausführung, die höchste Angemessenheit und Gewandheit herrscht in der Handhabung aller Kunstmittel, die Form ist vollendet und die fließende Melodik geht Hand in Hand mit einer sorgsamen, aber nicht geschraubten und überwürzten Harmonik. Wir nannten ihn vorhin den bedeutendsten der Haydn'schen Schüler, und das ist wohl gerechtfertigt, wenn man seine Produktionen denen der Pleyel, Gyrowetz, Rosetti und wie alle die Schüler und Nachahmer Haydns heißen mögen, gegenüber hält: niemals, auch in seinen kleineren und leichteren Sachen, erscheint er so verphilistert und fadenscheinig wie diese, niemals sinkt er, wie sie so oft thun, zum bloßen musikalischen Handwerkerthum herab. Dabei war er etwa nicht weniger produktiv; wir sahen das musikalische Tagebuch, welches er von 1804 an bis bald zu seinem Ende führte, und das die thematischen Anfänge, den Ort und die Zeit der Entstehung von beinahe zweitausend Kompositionen aller Arten und Gattungen aufweis't. Von den bedeutenderen darunter sind, außer den schon weiter oben angeführten, noch zu nennen: die Oratorien „Das Gesetz des alten Bundes" (in England bekannt unter dem Titel „Mount Sinaï"), die Trilogie „Grablegung", „Himmelfahrt" und „Auferstehung Christi", „David", die Cantate „Pfingsten", mehrere 4- und 8stimmige Psalmen a capella, Fantasien für Orchester, eine große doppelchörige Messe (für Kaiser Franz komponirt), ein Stabat mater u. s. w. u. s. w. Es ist wirklich erstaunlich, wie trotz seiner vielen Reisen, trotz der vielfachen Abziehungen und Zerstreuungen durch dieselben und endlich trotz der fortwährenden anderweitigen Beschäftigungen mit geistigen Dingen N. diese Masse von Kompositions-Arbeiten (von denen viel im Druck erschienen sind) nur hat zusammenschreiben können! Aber er komponirte auch sozusagen wo er ging und stand, und das erwähnte Tagebuch ist um so interessanter, als man darin Stücke aus allen Ländern und Zonen datirt findet: — aus dem Wunderlande Brasilien und dem eisigen Rußland, von dem Hospiz des St. Bernhard und von der Nordküste Afrika's ꝛc. ꝛc. — Gegenwärtiger Skizze von N's Leben liegt zum großen Theil ein Curriculum vitae zu Grunde, welches er selber bei seiner Aufnahme in die berliner Akademie — und er ist noch außerdem Mitglied vieler Kunstvereine und Kunstinstitute und Inhaber zahlreicher Ehren-Medaillen gewesen — verfaßt hat, und nach welchem auch die berühmte Sängerin Agnese Schebest die in ihrem liebenswürdigen Buche „Aus dem Leben einer Künstlerin" (Stuttgart, 1857) befindliche Biographie N's, ihres vertrauten und aufopfernden Freundes, verfaßt hat.

Neumann, Caspar Gottlieb, vorzüglicher Orgelbauer; blühete besonders um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und wohnte zu Glogau, wo er 1752 auch die Domorgel und 1757 ein anderes Werk im evangelischen Bethause bauete.

Neumann, Edmund, geb. den 12. Juli 1819 zu Köln am Rhein, ist in der Komposition ein Schüler Hauptmanns und hat sich namentlich durch seine melodischen und pikanten Tanzkompositionen in Deutschland und dem Auslande einen Namen von gutem Klang gemacht. Auch besitzt er ein ausgezeichnetes Talent als Orchesterdirigent; als solcher hat er bei verschiedenen Theatern fungirt, und augenblicklich steht er an der Spitze einer selbstständigen, wohleingeübten

Digitized by Google

Kapelle, mit welcher er seit mehreren Jahren schon in dem bekannten Kurort Nauheim für die Badesaison engagirt ist. — Sein Vater, Heinrich N., war früher fürstl. lippescher Kapellmeister in Detmold, dann Direktor der königl. Harmonie-Gesellschaft in Antwerpen und noch später königl. Militärmusikdirektor in Köln. Jetzt privatisirt er in Heiligenstadt. Er hat Vieles für gewöhnliche Orchester- als auch für Militärmusik komponirt und im J. 1855 erhielt eine Sinfonie von ihm den von der Mannheimer „Tonhalle" ausgesetzten Preis.

Neumark, Georg, Lyriker und Komponist, auch berühmter Gambenspieler, Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft" mit dem Beinamen „Der Sprossende", ist geb. den 16. März 1621 zu Mühlhausen in Thüringen, und gestorben am 8. Juli 1681 zu Weimar als geheimer Archiv-Sekretär und Bibliothekar. Man hat von ihm: „Poetisch-musikalisches Lustwäldchen" (Hamburg, 1652), und die vermehrte Ausgabe desselben unter dem Titel: „Fortgepflanzter musikalisch-poetischer Lustwald" (Jena, 1667), welche beide Sammlungen mit mehreren Instrumenten begleitete Gesänge enthalten; ferner „Geistliche Arien" (Weimar, 1675). Von seinen Liedern sind mehrere in öffentliche Gesangbücher aufgenommen worden. Vor seiner Anstellung in Weimar befand er sich in drückender Lage, so daß er sogar seine Gambe versetzen mußte; da entzog ihn seinen Verlegenheiten der schwedische Gesandte von Rosenkranz, indem er ihn zu seinem Sekretär annahm. Voll freudiger Rührung über die Vorsehung dichtete er damals das Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten", das bis zur Stunde eins unsrer besten und verbreitetsten Kirchenlieder geblieben ist.

Neumen, (vom griech. *νευμα* — der Wink), die Bezeichnung einer Art von Tonschrift, aus allerhand Punkten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten bestehend, welche in der Vor-Guidonischen Zeit im Gebrauch war und welche dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe und durch ihre Gestalt auch die Inflexion, das Steigen oder Fallen der Stimme versinnlichen sollte. Proben dieser Schrift findet man u. A. in Pater Martini's und Kiesewetters Musikgeschichten. Auch sind die ältesten vorhandenen Gesangbücher der lateinischen Kirche noch mit diesen Neumen notirt. Ob zwar auf einer guten Grundidee beruhend, hatten dieselben doch den wesentlichen Mangel, daß es dem Schreiber kaum möglich war, das Zeichen so richtig zu setzen, daß der Leser, d. h. der Sänger, sich nicht um eine oder mehrere Tonstufen sollte haben irren können. Im 9ten und 10ten Jahrhundert wurde diesem Mangel einigermaßen abgeholfen, indem man eine Linie quer über die Zeile des Textes zog, und die Neumen in, über und unter diese Linie setzte. Eine weitere Verbesserung war, daß man sich zweier Linien bediente, davon die eine roth, die andere gelb, zugleich als F- und C-Schlüssel galt; zwischen diese zwei Linien wurden, nach dem Augenmaße, die zwischen f und c liegenden Töne, nämlich g a b, im Zwischeraume, höher oder tiefer, angebracht. In diesem Zustande fand Guido die Neumenschrift; er verbesserte sie wesentlich, indem er noch eine Linie unter f und eine in die Mitte zwischen roth f und gelb c zog; er lehrte nun in diesem System von 4 Linien nicht bloß die Linien, sondern auch die Zwischenräume gebrauchen, so daß nun jeder Ton seinen bestimmten

Digitized by Google

unverkennbaren Platz erhielt und jeder Zweideutigkeit vorgebeugt war. Daher ward auch dieses Liniensystem beibehalten, als man später die eigentlichen Noten einführte. — In einem andern Sinne verstanden die Alten unter Neumen gewisse melodische Phrasen im Choralgesange am Schlusse eines Verses, die ohne Text bloß vokalisirt wurden. Endlich gebraucht Guido das Wort Neuma sogar für einen geschriebenen Gesang selbst. In diesem Sinne kommt es an vielen Stellen seiner Traktate vor. — Im Orient fand die lateinische Neumenschrift keinen Eingang, indem man dort schon im Besitz anderer Arten von Notationen war. Die ältesten Codices haben nämlich Accente, wodurch kaum mehr als eine Art von Kollektengesang oder Leserei bezeichnet gewesen sein kann. Im 5ten Jahrhundert findet man 14 hübsch gebildete Zeichen, die von Ephraem Syrus gegen Ende des 4ten Jahrhunderts eingeführt worden sein sollen, deren Bedeutung aber längst verloren gegangen ist. Diese Notation mußte später einer dritten Platz machen, welche die griechische Kirche aus den Händen des Damascenus empfing, und welche auch noch bis zu unseren Tagen in ihren liturgischen Büchern allein und ausschließend im Gebrauche ist. Sie unterscheidet sich, der Idee nach, ebensowohl von der Neumen- und Notenschrift, welche durch höhere oder tiefere Stellung des Zeichens die Tonhöhe anzeigt, als von der Tonschrift der alten Griechen, oder von den Gregorianischen Buchstaben, wo wenigstens jedes Zeichen einen Ton bestimmt anzeigte, es ist dies nämlich eine Schrift, welche gleichsam den Befehl enthält, um wie viel Stufen der Sänger von dem Tone, den er zuletzt in der Kehle hat, hinauf- oder herabsteigen solle. Sie ähnelt also der von Hermannus contractus erdachten Tonschrift per intervallorum designationem. Die Zeichen derselben, obwohl nicht so zahlreich als jene der altgriechischen Musik, sind doch theils durch sonderbare Regeln ihres Gebrauches, theils durch Einmischung einer nicht geringen Anzahl tonloser Zeichen (aphona), welche sich bloß auf die Art des Vortrags und der Stimmbildung beziehen, verwickelt, und gewähren eine sehr schwer zu verstehende und mit Zweideutigkeiten behaftete Tonschrift. (Etwas Näheres über diese noch gangbare, von den Neumen wohl zu unterscheidende byzantinische Notation findet man in Burneys und Forkels Geschichte, Kirchers Musurgie und in einer Abhandlung von Villoteau in der großen Description de l'Egypte).

Neunachteltakt (9/8), gehört zu den zusammengesetzten ungraden Taktarten und hat 3 Haupttaktzeiten oder Takttheile, die mit dem ersten, vierten und siebenten der jedesmaligen neun Achtel anfangen.

Neuner, Karl, geb. zu München am 29. Juli 1778, erhielt von seinem Vater und von einem Mönche eines Hieronymitenklosters bei München den ersten musikalischen Unterricht. Später studirte er die Humaniora bei den Benediktinern zu Tegernsee, wo er auch Violine spielen lernte. Nach München zurückgekehrt studirte er bei Valesi die Gesangskunst und bei Jos. Grätz Kontrapunkt und Klavier. Nachgehends kam er als Violinist in die münchner Kapelle. — Man kennt von ihm die Musik zu mehreren Balletten, dann verschiedene Kirchensachen.

Neusiedler, Hans, blühte als Lauteniſt und Lautenmacher zu Nürnberg

Digitized by Google

ums J. 1547 und ließ sich die Verbesserung seines Instruments sehr angelegen sein. Gestorben ist er im J. 1563. Man hat von ihm auch zwei Bücher Lautenstücke.

Neusiedler, Melchior, berühmter Lautenist aus Nürnberg und wahrscheinlich ein Verwandter des Vorhergehenden, machte 1565 eine Reise nach Italien, die ein Jahr währte, und habilitirte sich nachher (um 1570) in Augsburg. Später zog er jedoch wieder nach Nürnberg und starb hier im J. 1590. — Erschienen ist von ihm ein Lautenbuch und dieses enthält „Muteten, liebliche ital., franz. und deutsche Stücke, fröhliche teutsche Däntze, Passomezo, Saltarelle und 3 Fantaseyen"; es ist aber erst nach seinem Tode 1596 zu Strasburg herausgekommen.

Neuß, Heinrich Georg, geb. zu Elbingerode am Harz am 11. März 1654, war Anfangs Prediger zu Quedlinburg, dann Diakonus in Wolfenbüttel und endlich Superintendent zu Wernigerode, wo er am 30. Septbr. 1716 starb. In seinem 50sten Jahre erst fing er an mit Ernst Musik zu treiben, und leistete doch noch Gutes darin. In seiner Jugend hatte er zwar einigen praktischen Unterricht gehabt, doch war dessen Erfolg im Ganzen nicht hoch anzuschlagen. 1708 aber nahm er auf brieflichem Wege förmlichen Unterricht in der Komposition bei Bokemeyer in Wolfenbüttel, setzte dann sehr viele Choräle vierstimmig für seine Kirche und gab den Schwestern des Grafen von Stolberg-Wernigerode Musik-Unterricht. — Zu Werkmeisters Traktat „von der edlen Musik Würde, Gebrauch und Mißbrauch" schrieb er als Vorrede „Vom rechten Gebrauch und Mißbrauch der Musik". Lange nach seinem Tode — 1754 — erschien aus seinem Nachlasse noch: „Paraboliſche Musik, d. i. Erörterung etlicher Gleichnisse und Figuren in der Musik, dadurch die allerwichtigsten Geheimnisse der heil. Schrift den Musikverständigen gar deutlich abgemalt werden" — eine bizarre Spielerei, in der z. E. eine Vergleichung zwischen der Musik und deren Theile und dem Universum, mit Gott, Satan, der Hölle u. s. w. durchgeführt wird. Ob die 1692 zu Lüneburg gedruckten „Hebopfer oder Geistliche Lieder mit mehrentheils eigenen Melodien" von ihm sind, wie übrigens allgemein angenommen wird, ist noch nicht erwiesen.

Nexus, (lat.), zu deutsch: die Verbindung, das Band. Die Alten verstanden darunter diejenige Setzmanier, in welcher die Töne abwechselnd sprung- und stufenweise aufeinander folgten. Geschah diese Folge aufwärts, so hieß die Setzweise nexus rectus; umgekehrt nexus anacamptos, und wechselsweise auf- und abwärts nexus circumstans.

Ney, Jenny, begann ihre Laufbahn als Sängerin in Ofen und Graz, war dann in Olmütz, Prag und Wien engagirt und ist nun seit mehreren Jahren schon als erste Sängerin beim Hoftheater in Dresden, wo sie sich mit dem Schauspieler Bürde verheirathet und den Namen Bürde-Ney angenommen hat. Sie ist eine Künstlerin mit wundervoller Stimme, großer Bravour und dramatischer Lebendigkeit, und ihre Gastreisen, sowohl in Deutschland wie auch in England haben ihr die Anerkennung als eine der bedeutendsten Sängerinnen der Gegenwart gebracht.

Digitized by Google

Ni, ist sowohl eine der Graun'schen als der sogen. Belgischen Solmisationssylben. (S. Alphabet und Solmisation.)

Niccolini, Giuseppe, geb. zu Piacenza im J. 1771, war der Sohn des Kapellmeisters Omobono N., von dem er auch frühzeitig den ersten musikalischen Unterricht empfing. Dann wurde er im Gesang ein Schüler des Macedone und trat endlich in das Conservatorium Sto. Onofrio zu Neapel, wo er unter der Leitung Cimarosa's und Insanguine's seine Studien machte. Nach Absolvirung derselben, im J. 1792, ließ er zu Parma seine erste Oper, „La Famiglia stravagante" aufführen, und von nun an überschwemmte er die italienischen Theater mit einer wahren Fluth von Opern, von denen wohl „I Baccanali di Roma" (1801 geschrieben) die beste ist. Nachdem er 1819 Domkapellmeister in Piacenza geworden war, schrieb er mehrere Jahre Nichts für die Bühne, noch dazu, da Rossini ihn, wie viele Andere, vollständig eklipsirt hatte; doch trat er 1828 wieder mit einer Oper „Ilda d'Avenele" auf und ließ dieser noch einige andere folgen, welche aber Alle nichts machten —, seine Zeit war eben vollständig vorbei. Zu Ende der 30er Jahre war er zu Piacenza noch am Leben. — Im Ganzen hat N. in die 50 Opern verfaßt, von denen wir hier nur, außer den schon angeführten, noch einige nennen wollen: „I Molinari", „Artaserse", „La Donna innamorata", „Alzira", „La Clemenza di Tito", „Bruto" — aus der Zeit bis 1800; „I Manli", „Fedra", „Trajano in Dacia", „Coriolano", „Dario Istaspe", „Mitridate", „Cesare nelle Gallie" — aus der Zeit von 1800—1819; „La Conquista di Malacca", „Wittikind", „Il Trionfo di Cesare" — nach 1828. Zu dieser Unmasse von Opern kommen aber auch noch 5 Oratorien, 30 Messen, 100 Psalmen, unzählige kleinere Kirchenstücke, Klaviersonaten, Quartette, Canzonetten u. s. w. Das Allermeiste unter N's sämmtlichen Sachen ist schablonenhaft und leichtsinnig gearbeitet und von einer Selbstständigkeit der Erfindung ist keine Spur vorhanden; die Seichtigkeit und Schwächlichkeit, welche die ganze Epoche der ital. Musik zwischen Paesiello und Rossini charakterisirt, spiegelt sich auch in N's Produktionen ab.

Niccolini, Luigi, geb. zu Pistoja im J. 1769, machte seine ersten musikalischen Studien bei Marco Rutini in Florenz, und trat dann ins Conservatorium della Pità de' Turchini in Neapel, wo Sala, Tritto und Paesiello seine Lehrmeister wurden. 1787 schrieb er einige Ballets für das San Carlo-Theater und 1789 wurde er Kapellmeister an der Cathedrale zu Livorno, welche Stelle er 1812 noch inne hatte. — Man kennt von ihm außer einigen theatralischen Divertissements, viele Kirchensachen, die aber Manuscript geblieben sind.

Nichelmann, Christoph, geb. zu Treuenbrietzen am 13. August 1717, legte den Grund zu seiner musikalischen Bildung bei dem Kantor Bubel und den beiden Organisten Schweinitz und Lippe, die ihn im Gesang und Klavierspielen unterrichteten. Dann schickte ihn 1730 sein Vater auf die Thomasschule zu Leipzig, wo er 3 Jahre lang die Musik bei Seb. Bach, und das Klavierspiel insbesondere bei dessen Sohn Friedemann studirte. Darauf ging er nach Hamburg und wurde hier mit Keiser, Telemann und Mattheson bekannt, welche Männer auf seine Ausbildung von Einfluß wurden. 1738 kam er in seine

Digitized by Google

Heimath zurück, ging aber nach kurzem Aufenthalte daselbst nach Berlin, wo er unter Grauns und Quanzs Augen noch Studien machte. Bis 1744 blieb er in Berlin, wandte sich aber dann, da mittlerweile sein Vater, der ihn bisher fortwährend unterstützt hatte, gestorben war, nach Hamburg, um wo möglich dort sich eine Existenz zu gründen. Kaum angelangt, erhielt er von Berlin aus einen Antrag zu einer Anstellung in der königl. Kapelle; er nahm ihn an und wurde zweiter Cembalist bei der Oper. Diese Stelle hatte er bis 1756 inne; dann nahm er seinen Abschied und privatisirte in Berlin als Lehrer und Komponist, bis er gegen 1761 starb. — Man hat von ihm Klaviersonaten und Lieder, und dann auch das Buch: „Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften" (Danzig, 1755), welches ein Pseudonymus — Dünkelfeind — in einer Schrift angriff, worauf dann N. wieder antwortete und seinen Gegner aus dem Felde schlug. Den meisten Ruf jedoch hatte N. stets als Klavierspieler und Kontrapunktist.

Niclas, Marie Sophie, geb. zu Tettnang in Würtemberg im J. 1761, war in ihrer Blüthezeit eine ausgezeichnete Sängerin. 1778 betrat sie in Stuttgart zum ersten Male das Theater und bildete sich so schnell, daß sie schon 1782 eines durch ganz Deutschland verbreiteten Namens sich erfreute. 1784 kam sie als erste Kammersängerin an den Hof des Markgrafen von Schwedt, und als der Markgraf 1787 starb, folgte sie einem Antrage nach Berlin. Hier vergötterte sie das Publikum fast; gleichwohl aber trat sie bald von der Bühne ab und sang nur noch in Hof- und anderen Konzerten. Ihre Stimme war ein wunderschöner Mezzo-Sopran. 1796 verheirathete sie sich an den Auditeur Troschel zu Berlin, der nachmals als Zollrath nach Südpreußen versetzt wurde, und seit dieser Zeit hat man in der Kunstwelt Nichts wieder von ihr gehört.

Nicola, Karl, geb. im J. 1797 zu Mannheim, wo sein Vater, Peter N., als Oboist und seine Mutter als Sängerin angestellt war, erhielt schon frühzeitig Unterricht im Violinspielen und zeigte bedeutende Anlagen. Ungefähr von seinem 10ten Jahre an ward Wendling sein Lehrer im Violinspiel, und bei **Gottfried Weber**, der bekanntlich früher in Mannheim lebte, studirte er nachgehends die Komposition. Nachdem er eine Reihe von Jahren in Mannheim als Hofmusikus angestellt gewesen war, erhielt er 1821 einen Ruf nach Stuttgart und 1823 nach Hannover, wo er Ende der 30er Jahre noch als Vorgeiger im Theater-Orchester wirkte. — Man kennt einige verdienstliche Kompositionen von ihm, z. E. Sonaten für Klavier und Violine, Lieder und Gesänge, Ouvertüren.

Nicolai, David Traugott, geb. zu Görlitz am 24. August 1733, war einer der größten Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts. Unter der Leitung seines Vaters, Benjamin Traugott N., der Organist an der Peterskirche zu Görlitz war, machte er so zeitige und schnelle Fortschritte auf der Orgel, daß er schon als Knabe von 9 Jahren die schwersten Bach'schen Kompositionen fertig spielte und für seinen Vater, wenn dieser behindert war, den sonntäglichen Kirchendienst versehen konnte. Auch besaß er viel Talent zur Mechanik, das er in allerhand Versuchen im Instrumentenbau entwickelte. Ohne alle Anweisung und

Digitized by Google

Hülfe verfertigte er sich in seinem 16ten Jahre eine Tastenharmonika. Besonders aber auf den Orgelbau verwandte er sein mechanisches Talent mit vieler Lust und großem Fleiße, so daß er sich in der That bedeutende Kenntnisse darin erwarb. Nachdem er das Gymnasium zu Görlitz absolvirt hatte, besuchte er von 1753 bis 1755 die Universität Leipzig; Musik blieb indessen immer sein Lieblingsfach, und daher spielte er auch in Leipzig fleißig Orgel. Durch Hasse, der ihn in der Paulinerkirche hörte und bewunderte, verbreitete sich sein Ruhm. Mehrere Anträge ergingen an ihn; allein er schlug sie aus in der Hoffnung, einmal in seiner Vaterstadt angestellt zu werden, und das geschah denn auch 1755, wo ihn der Kurfürst von Sachsen zu seinem Hoforganisten ernannte und er zum Nachfolger seines Vaters an der Peterskirche in Görlitz erwählt wurde. Weit und breit galt er sein ganzes Leben hindurch als Autorität für Alles, was Orgelspiel und Orgelbau betraf. Komponirt hat er nur wenig —, einige Orgelfugen und Klaviersonaten nur sind von ihm bekannt. Sein ältester Sohn, Karl Samuel Traugott N., mußte nach seinem Willen die Rechte studiren, wandte sich aber später auch zur Musik und ward ihm 1795 adjungirt, weil er kränklichkeitshalber seinen Dienst nicht mehr regelmäßig versehen konnte. Sein Tod erfolgte aber erst am 20. Decbr. 1799, worauf benannter Sohn definitiv zu seinem Nachfolger ernannte wurde.

Nicolai, Johann Georg, starb gegen 1790 als Stadtorganist in Rudolstadt, als welcher er daselbst eine lange Reihe von Jahren, und mit dem Ruhm eines vortrefflichen Orgelspielers, gelebt hatte. Von seinen Kompositionen wurden besonders die Choralvorspiele gerühmt. — Sein Sohn und Schüler, Johann Gottfried N., der noch gegen Ende der 30er Jahre als Geistlicher in Rudolstadt lebte, war ebenfalls ein guter Musiker, namentlich fertiger Klavierspieler und geschickter Komponist. In Offenbach, wo er mehrere Jahre lebte, sind Sonaten für Klavier und Violine von ihm herausgekommen.

Nicolai, Johann Gottlieb, geboren zu Groß-Neundorf bei Gräfenthal, am 15. October 1744, war anfangs längere Zeit Konzertmeister in Münster, von 1780 an aber Konzertdirektor und Organist an der Michaeliskirche zu Zwoll, wo er anfangs des Jahres 1801 starb. Seine Kompositionen waren ihrer Gefälligkeit wegen ihrer Zeit beliebt. Man hat von ihm die Oper „Jolanta" und die Operetten „der Geburtstag" und „die Wilddiebe", ferner eine Menge Violin- und Klaviersachen.

Nicolai, Otto, geboren zu Königsberg im J. 1809, kam nach mancherlei Kämpfen und Schicksalen einer trüben Jugend nach Berlin und erhielt dort seine wesentlichste musikalische Bildung unter Bernhard Kleins Leitung. Im Jahre 1833 wurde er zur Fortsetzung seiner Studien nach Rom gesandt, woselbst er 3 Jahre verblieb und sich unter Baini's Anleitung viel mit altitalienischer Kirchenmusik beschäftigte. Im J. 1836 verließ er Rom und machte eine Reise durch das ganze übrige Italien, worauf er bis 1839 als Kapellmeister an der Wiener Hofoper fungirte. Dann kehrte er nach Italien zurück, schrieb für Triest die Oper „Enrico II.", für Turin (1840) „Il Templario", welche Oper auf vielen Theatern Italiens gegeben wurde, 1841 für Genua „Odoardo e Gil-

Digitized by Google

dippe", und für die Scala in Mailand „Il Proscritto". Im J. 1842 wurde er wieder nach Wien als Kapellmeister der k. k. Oper berufen und blieb in dieser Stellung sechs Jahre. Darauf kam er im J. 1848 als königl. Kapellmeister nach Berlin, bewährte hier sein vorzügliches Direktionstalent, schrieb Mehreres für den Domchor und brachte endlich auch seine Oper „die lustigen Weiber von Windsor" mit Erfolg zur Aufführung, starb aber leider schon am 11. Mai des Jahres 1849, nachdem ihn in der vorhergegangenen Nacht ein Schlaganfall getroffen hatte. — N. ist zwar kein Talent von eigenthümlichem Gepräge und wirft in seinen Sachen meist die verschiedenartigsten Style und Manieren durcheinander; aber seine Erfindungen sind häufig frisch, geistvoll und von pikanter Liebenswürdigkeit, so wie Alles, was innere und äußere Faktur seiner Sachen betrifft, den durchgebildeten und in allen Sätteln gerechten Musiker bewährt. Sein bestes Werk dürften wohl seine „Lustigen Weiber" sein; außer dieser und den oben noch angeführten Opern hat er auch noch Einiges für den Berliner Domchor, schöne Lieder, Pianofortesachen und Instrumental-Kompositionen geliefert. Von den letzteren sind eine Sinfonie in C-moll und vor allen Dingen die außerordentlich wacker gearbeitete „Kirchliche Festouvertüre" zu nennen.

Nicolò, oder **Nicolò de Malte**, s. Isouard.

Nicolo, hieß ein altes Blasinstrument, das eine Gattung von Pommer oder Bombard bildete, und sich von dem gewöhnlichen Pommer dadurch unterschied, daß es nur eine Klappe hatte und sein Umfang sich vom kleinen c bis zum eingestrichenen g erstreckte.

Niederländische Schule, s. Schule.

Niederländische Vox humana, ist dasselbe was Bärenpfeife.

Niedermeyer, Louis, geb. zu Genf im J. 1803, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, den ersten musikalischen Unterricht und wurde dann zu weiterer Ausbildung nach Neapel geschickt. Dort schrieb er seine erste Oper: „Il Reo per amore". 1826 kam er nach Paris, machte sich daselbst zuerst durch einige Klavierkompositionen bekannt und wurde von Rossini in Protection genommen, dessen Einfluß es ermöglichte, daß N's Oper „Casa nel bosco" auf der Bühne der italienischen Oper gegeben wurde. Das Werk hatte keinen durchgreifenden Erfolg. 1833 ging er nach Brüssel, wo er die Stelle eines Musiklehrers in der Gaggia'schen Erziehungsanstalt annahm, kehrte aber schon nach 18 Monaten wieder nach Paris zurück und hier kam 1836 seine Oper „Stradella" zur Aufführung. Die Kenner schenkten diesem Werke Beifall, während es vom Publikum der großen Oper nur lau aufgenommen wurde. Eine spätere Oper von ihm hieß „Marie Stuart". — So viel wir wissen, lebt N. gegenwärtig noch als Musiklehrer in Paris. Fantasien, Variationen, Rondo's u. s. w. für Klavier und Gesangssachen von ihm sind im Druck erschienen.

Niederschlag (thesis), zunächst die abwärts führende Bewegung des taktirenden Arms oder Taktstocks, dann der damit bezeichnete Takttheil, nämlich der erste in allen zwei- und dreitheiligen Taktordnungen, der erste und dritte in der viertheiligen, der erste und vierte und siebente und zehnte, in den sechs-, neun- und zwölftheiligen Taktordnungen. Bei lebhaftem Tempo der vier- bis zwölf-

Digitized by Google

theiligen Ordnungen beschränkt man jedoch den Niederschlag im Dirigiren auf den ersten, oder (im zwölftheiligen) auf den ersten und siebenten Theil.

Riedt, Friedrich Ehrhardt, Theoretiker und Komponist, über dessen Leben aber nur noch sehr dürftige Nachrichten vorhanden sind. Walther läßt ihn in Thüringen, Forkel in Jena geboren werden. Ueber das Jahr seiner Geburt findet sich nirgends auch nur eine muthmaßende Notiz. Um 1700 war er Notar in Jena, bald darauf aber kam er nach Kopenhagen. Seine Kompositionen fanden hier allgemeinen Beifall; indeß die Freimüthigkeit, mit der er als Schriftsteller auftrat, setzte ihn vielen Verfolgungen aus, und so führte er dort nicht das angenehmste Leben. Gestorben ist er gegen 1717. — Man hat von ihm die theoretisch-didaktischen Werke: „Musikalische Handleitung ꝛc." (erster Theil, Hamburg, 1700, in einer zweiten Auflage 1710; zweiter Theil, ebendas. 1706, in einer zweiten und verbesserten Auflage von Mattheson 1721 herausgegeben; dritter Theil, nicht ganz von N. vollendet und von Mattheson 1717 edirt). Das Ganze ist eine Harmonie- und Kompositionslehre; „Musikalisches A B C ꝛc." (Hamburg, 1708). — Von N's Kompositionen sind außer einigen kleineren Stücken, die in den angeführten theoretischen Werken gleichsam als Beispiele enthalten sind, nur 6 Suiten für 3 Oboen oder Violinen und einen Fagott oder Violon bekannt, die 1708 in Kopenhagen unter dem Titel „Deutscher Franzos ꝛc." gedruckt wurden.

Riemeyer, Johann Carl Wilhelm, Neffe des großen Pädagogen Herrmann Riemeyer, ward geb. zu Halle um das Jahr 1780. Sein Vater war dort Prediger (in der Kirche der Vorstadt Glaucha); wegen des frühen Todes desselben aber (1788) erhielt er seine Erziehung von seinem obenerwähnten Onkel, studirte zu Halle Theologie, ward dann Lehrer am Waisenhause, und starb zu Halle im Herbst des Jahres 1839. Er hat tüchtige musikalische Studien gemacht, ohne daß man weiß wer eigentlich in der Musik seine Lehrer gewesen sind. An der leipz. allg. mus. Zeitung war er unter Rochlitz Redaktion viele Jahre Mitarbeiter und ward namentlich bekannt durch treffliche Uebersetzungen oder vielmehr Nachbildungen deutscher Kirchenlieder in lateinische Verse, die er dann auch beliebten Melodien unterlegte. 1831 erschien bei Breitkopf & Härtel von ihm eine Sammlung von 19 Chorälen, vierstimmig in den alten Kirchentonarten gesetzt.

Niemtschek, Franz, geb. zu Saczka in Böhmen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, war Professor der Logik und Moralphilosophie zu Prag und hat sich besonders bekannt gemacht durch seine Biographie Mozarts, die in zwei Auflagen, 1798 und 1808, erschien und den Titel führt: „Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart". Im J. 1808 war N. noch am Leben.

Nisle, Vater und Söhne, berühmte Horn-Virtuosen. Ersterer, der Vater, dessen Vornamen nicht bekannt ist, ward geb. im J. 1737 zu Geißlingen in Würtemberg und bildete sich in Stuttgart. In seinen jüngeren Jahren galt er für einen der größten Waldhornisten Deutschlands, und sein Name war allgemein bekannt. Um 1776 war er Konzertmeister des Fürsten zu Neuwied; reiselustig aber, wie er von Hause aus war, blieb er hier nicht lange, sondern trat nach einigen Jahren wieder große Wanderungen an, wie er sie früher be-

Digitized by Google

reits gemacht hatte. Diesmal nahm er auch ſeine untenfolgenden beiden Söhne mit, um ihnen ununterbrochen Unterricht ertheilen und ſie ſelbſt auch ſchon dem Publikum als kleine Virtuoſen vorführen zu können. In Stuttgart wieder angekommen, nahm er auf einige Zeit die ihm angetragene Stelle als erſter Horniſt in der Kapelle an. Dann ging er wieder auf Reiſen. 1785 traf er in Hildburghauſen ein, und bereits etwas kränklich, blieb er hier auch, nur hie und da noch einmal einen Abſtecher nach Meiningen machend, bis er 1788 ſtarb. Seine beiden Söhne, David und Johann Friedrich, von welchen jener 1774 und dieſer 1778 zu Neuwied geboren wurde, begleiteten ihn — wie ſchon erwähnt — in ihrer erſten Jugend ſchon auf Reiſen und wurden früh von ihm auf dem Horne unterrichtet. David ſoll ſich bereits im Alter von 5 Jahren auf dem Inſtrument haben hören laſſen und auch das größere virtuoſiſche Talent von Beiden beſeſſen haben; Johann zeigte nicht ſolche beſondere Luſt zur Uebung des Hornes, jedoch wurde auch er ein ganz anſtändiger Bläſer. Nach des Vaters Tode blieben beide Brüder erſt einige Zeit bei der Mutter; dann aber gingen ſie zuſammen auf Reiſen. Doch trennten ſie ſich nach nicht gar langer Zeit und Johann blieb in Rudolſtadt, ließ ſich von Koch noch in der Kompoſition und auf dem Klaviere unterrichten, und ging dann nach Roſtock, um Collegien zu hören und Kompoſitionen herauszugeben. David war während der Zeit allein umhergewandert und hatte als Virtuos ſich einen bedeutenden Ruf erworben. In Wien trafen ſich 1806 indeß beide Brüder wieder, gingen zuſammen nach Ungarn, wo ſie bis ins Jahr 1809 bei einem Edelmann lebten, und begaben ſich endlich nach Italien, ſpeciell nach Sicilien. Von dieſem Zeitpunkt an verſchwindet alle Spur von David; wahrſcheinlich blieb er irgendwo in Italien. In Catania wenigſtens lebte Johann nun ſchon mehrere Jahre allein, mit Unterrichtgeben und Komponiren ſich beſchäftigend und nur ſelten noch als Horniſt öffentlich auftretend. Von Catania wendete ſich Johann nach Neapel, ward aber hier krank und bekam eine mächtige Sehnſucht nach ſeinem deutſchen Vaterlande. Gleich nachdem er wieder geneſen war, ſuchte er dieſe Sehnſucht zu befriedigen, und ging durch die Schweiz, wo er übrigens doch noch ein ganzes Jahr zur völligen Wiederherſtellung ſeiner Geſundheit verweilen mußte, während der Zeit aber das Amt eines Muſikdirektors bekleidete, 1834 nach Deutſchland zurück. Im Sommer 1836 begab er ſich nach London, wo er 1837 noch war. — Johann N. war ein geſchickter Komponiſt und man hat von ihm Ouvertüren, Quintette, Quartette und Trio's, Violin-Duo's, Hornſachen verſchiedener Art, Lieder und Geſänge, Pianoforteſtücke.

Niſſen, Georg Nikolaus von, ſ. Mozart (Wolfgang Amadeus).

Niſſen, Henriette, ſ. Saloman.

Nivers, (ſpr. Niwähr), Guillaume Gabriel, ein franzöſiſcher Geiſtlicher, geb. in einem Dorfe bei Melun im J. 1617, lernte Muſik als Chorknabe bei der Cathedrale von Melun und trat, nachdem er ſeine Studien auf dem Collège von Meaux gemacht hatte, in das Seminar St. Sulpice, wo er Theologie ſtudirte. Nachgehends ging er nach Paris und nahm daſelbſt bei Chambonnières noch Klavier-Unterricht. 1640 erhielt er die Organiſtenſtelle an der Kirche St. Sulpice

Digitized by Google

und zwei Jahre darauf trat er als Tenorsänger in die königl. Kapelle. Im J. 1667 wurde er Hoforganist des Königs und einige Jahre später Musikmeister der Königin. Man weiß nicht, wann er gestorben ist, doch ist so viel gewiß, daß er 1701 noch am Leben war. — Man hat von ihm folgende theoretische Werke: „La Gamme du Si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans muances“ (Paris, 1646, dann bis 1696 noch in drei anderen Auflagen); „Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'église“ (Paris, 1667, noch 2 Auflagen 1679 und 1711); „Traité de la composition de musique“ (Paris, 1667, und noch 2 Auflagen, ibid. 1688 und zu Amsterdam [mit einer flämischen Uebersetzung] 1697); „Dissertation sur le chant grégorien etc.“ (Paris, 1683). Ferner gab er mehrere Gradualien und Antiphonarien heraus, und endlich hat man von ihm verschiedene Bücher Orgelstücke.

Rochez, (spr. Roschesʼ), berühmter französischer Violoncellist aus dem vorigen Jahrhundert, war ein Schüler von Cervetto und Abaco, und trat, nachdem er in Italien Kunstreisen gemacht hatte, in das Orchester der Opéra-comique zu Paris, wo er aber nicht lange blieb, da er 1749 in das der großen Oper kam. 1763 wurde er auch bei der königl. Kammer- und Kapellmusik angestellt und nach 50jährigen Diensten 1799 pensionirt, starb jedoch schon das Jahr darauf. Er ist der Verfasser des Artikels „Violoncelle“ in Laborde's „Essai sur la musique“ (Bd. I., pag. 309—323).

Nocturne, franz. Name des Notturno (s. d.).

Noël. Das französische Wort Noël heißt eigentlich Weihnachten; daher wählte man nun auch für die Lieder, welche ehedem in Frankreich von den niederen Volksklassen zum Weihnachtsfeste gesungen wurden und die eine Nachahmung des Gesanges der Hirten an der Krippe zu Bethlehem bilden sollten, den Namen Noëls. Die meisten dieser Noëls, die man jetzt noch in Frankreich hat, sollen aus einem alten Ballet herstammen, welches Eustache du Caurroy zum Vergnügen Carls IX. komponirte, indem man nämlich nachgehends den gefälligsten Melodien dieses Ballets geistliche Texte unterlegte und so eigentlich das Ganze parodirte.

Nöbli, Georg, in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts geb., studirte anfangs den Contrapunkt bei Geminiani, dann bei Hasse in Dresden und endlich über 6 Jahre lang beim Pater Martini in Bologna; zugleich war er ein Schüler Hebenstreits auf dem von diesem erfundenen Pantalon. Nach Vollendung seiner Studien durchreis'te er fast ganz Europa. In London fand er an Händel einen Freund und künstlerischen Rathgeber, und ebenso in Hamburg an Phil. Em. Bach. Gegen 1780 engagirte ihn der damalige Herzog von Mecklenburg-Schwerin als seinen Kammermusikus und als solcher machte er 1782 noch eine Reise nach Italien. Gestorben ist er zu Ludwigslust im J. 1789. — Von seinen vielen Kompositionen ist sonderbarer Weise keine einzige gedruckt; einige Manuscripte von ihm — Sinfonien, Quartette, Trio's u. s. w. — besaß die ehemals Westphal'sche Handlung in Hamburg.

Rohr, Christian Friedrich, geb. zu Langensalza in Thüringen im J. 1800, hatte schon als Kind große Freude an der Musik und ließ deshalb seinem Vater,

Digitized by Google

welcher Tuchmacher und ein wenig musikalisch war, nicht eher Ruhe, als bis er ihn einige Stückchen auf der Violine und Flöte gelehrt hatte. Beide, Vater und Sohn, machten dann, als der letztere 8 Jahre zählte, als wandernde Musikanten Streifzüge durch einen Theil Deutschlands und mußten ihr Brod kümmerlich genug verdienen. Sie kamen u. a. auch nach Lobenstein; hier nahm sich die kunstliebende Fürstin des talentvollen Knaben an und ließ ihn beim Stadtmusikus Lindner Unterricht nehmen, der jedoch durch den plötzlichen Tod der Fürstin bald wieder aufhörte. Er bildete sich nun durch eigenen Fleiß weiter, trat als Flötist in ein gothaisches Regiment und machte als solcher den Feldzug von 1815 mit. Nach Verlauf einiger Jahre wurde er durch das viele Flötenblasen brustleidend und mußte endlich im J. 1821 aus dem Militärdienste entlassen werden. Nun warf er sich auf das Violinspiel und die Komposition; in ersterm waren Spohr, Grund und Bärwolf seine Lehrer, doch nur immer für sehr kurze Zeit, und in der Kompositionslehre waren es Umbreit, Hauptmann und Burbach, welche ihn in den Elementen unterwiesen. Die eigentliche Weiter- und Fortbildung mußte er durch Selbststudium sich erwerben. 1823 wurde er in Gotha als Kammermusikus angestellt und 1825 producirte er sich zu Frankfurt a. M. und Darmstadt mit großem Glück als Violin-Virtuos. Nachgehends kam er als Konzertmeister in die Dienste des Herzogs von Meiningen und machte von 1828 an noch mehrere Kunstreisen. — Komponirt hat er die Opern „Liebeszauber" und „Der Alpenhirt", welche auf den Hoftheatern zu Meiningen, Gotha und Koburg aufgeführt wurden; ferner viele Lieder, Quintette und Quartette, Orchesterstücke, Geigensachen, Stücke für Blasinstrumente; Mancherlei von diesen Sachen ist im Druck erschienen.

Nola, Giovanni Domenico da, berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts und wahrscheinlich zu Nola geboren, was man aus dem Namen da Nola (aus Nola) schließen kann, und aus der Sitte (die sich bis Ende des 16ten Jahrhunderts erhielt) dem eigentlichen Familiennamen den Namen der Geburtsstätte zu suppliren. Er war Kapellmeister an der Kirche Sta. Annunziata in Neapel und war 1575 noch am Leben. — Gedruckt erschienen von ihm Villanellen, Canzonen und Motetten; auch enthalten mehrere Sammlungen des 16ten Jahrhunderts Madrigalen seiner Komposition.

Noli me tangere (lat.: Wolle mich nicht berühren), findet man in älteren Orgeln als Aufschrift sogenannter blinder Registerzüge. (S. Blind).

Nomion, hieß bei den alten Griechen eine Art Liebeslied, eigentlich Hirten- oder Schäferlied, denn *νομιος* heißt: was Hirten u. s. w. betrifft.

Nomisch, s. Nomos.

Nomodiktai, (griech. von *νομος* = Gesetz, auch Lied und *δικαιοω* = richten), wurden bei den Griechen die Richter genannt, die über die Preisvertheilung unter den Wettkämpfern bei den heiligen Spielen entschieden. (S. Wettstreit).

Nomos (*νομος* = Gesetz, festgesetzte Weise), nannten die Griechen jede feste und stehende Weise (Melodie), welche für gewisse Zwecke und Gelegenheiten typisch war. Ein jeder Nomos hatte seinen bestimmten Charakter und durfte nur Texten angepaßt werden, die diesem Charakter analog waren, oder durfte

Digitized by Google

überhaupt nur — mit Worten verbunden oder bloß von Instrumenten vorgetragen — bei Veranlassungen ertönen, die seinem Wesen und Charakter nicht entgegen waren. In den späteren Zeiten der griechischen Kunst dürfte sich das aber wohl dahin geändert haben, daß man die Nomen überhaupt mehr als Volkslieder in unserm modernen Sinne benutzte und mit ihnen willkührlicher — umändernd, accomodirend u. s. w. — verfuhr, sie vielleicht umgekehrt so gebrauchend wie bei manchen unsrer Choralmelodien geschehen ist, die, ehe sie in die Kirche kamen, einer mehr oder minder profanen Sphäre angehörten. — Ursprünglich bedeutete bei den Griechen das Wort Nomos in der Musik wohl ein Loblied auf den Apoll, denn das Adjektiv Nomisch bezeichnete bei ihnen diejenige Schreibart oder den Styl, dessen man sich bei solchen Lobliedern auf den Apoll bediente. Eine Eigenthümlichkeit desselben, daß man sich dabei immer in den höheren Tönen des Systems aufhielt, die Netoides (s. d.) hießen, welcher Name daher bisweilen auch für den Styl selbst gebraucht wurde.

Non (ital.) — nicht, steht zuweilen unter den näheren Bestimmungen der Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non troppo — nicht zu rasch, non troppo lento — nicht zu langsam u. s. w.

None, ein dissonirendes Intervall von neun (novem) Stufen, das in dreierlei Arten gebraucht wird, nämlich: a) als kleine None (z. B. C–des, H–c oder E–f); b) als große None (C–d, H–cis oder D–e) und c) als übermäßige None (C–dis, F–gis u. s. w.). Uebrigens sind alle diese Nonen, als einzelne Intervalle betrachtet, im Grunde nichts als Sekunden, die nur um eine Oktave höher von ihrem Grundtone entfernt sind, und werden öfters auch in eben dieser Entfernung Sekunden genannt. Die Ursache dieser Verschiedenheit ihrer Benennung liegt blos in der Verschiedenheit ihres harmonischen Gebrauchs. Ueber diese Verschiedenheit vergl. den Art. Intervall.

Nonenakkord, s. Akkord.

Nonenseptimenakkord nennen einige Theoretiker den Nonenakkord mit kleiner None, wenn er vierstimmig entweder mit der Terz und Quinte, oder ohne Quinte und mit der Terz und Septime erscheint.

Nonett, ital. Nonetto, ein Tonstück für 9 konzertirende Instrumente.

Nopitsch, Christoph Friedrich Wilhelm, geb. im J. 1758 zu Kirchsittenbach bei Hirsbruck (in Baiern), bildete sich unter der Leitung von Siebenkees in Nürnberg zu einem vortrefflichen Orgelspieler, und war in der Komposition zuerst ein Schüler Riepels in Regensburg und dann Becks in Passau. Seit 1800 war er Kantor in Nördlingen, wo er im Mai des Jahres 1824 gestorben ist. — Man hat von ihm Kirchensachen, Klaviersonaten und Lieder und das didaktische Werk: „Versuch eines Elementarbuches der Singekunst, vor Trivial- und Normalschulen systematisch entworfen ꝛc." (Nürnberg, 1784).

Nordt, Wolfgang Heinrich, berühmter Orgelbauer, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Frankenhausen, wo er auch geboren wurde und 1754 starb. Besonders bekannt ist er durch die Erfindung der Orgelstimme Traversa, welche namentlich in Verbindung mit der Hohlflöte von vortrefflicher Wirkung ist. Von seinen Orgelwerken stehen viele in Thüringen, und besonders

Digitized by Google

gerühmt werden die in der Schloßkirche zu Sondershausen und in der Bergkirche zu Frankenhausen.

Normant, s. Piéton, (Louis oder Loyset).

Norris, Charles, (nicht Thomas, auch nicht zu Oxford geboren, wie Gerber und Andere angeben), zu Salisbury im J. 1740 geb., erhielt als Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt den ersten musikalischen Unterricht, und bildete sich nachgehends, besonders seitdem nach der Mutation aus seiner schönen Sopranstimme ein eben so schöner Tenor geworden, zu einem geschickten Sänger. Als solcher ließ er sich zu Oxford nieder, gab Gesangunterricht und wurde auch Baccalaureus der Musik; dann erhielt er die Organistenstelle am St. Johns-College. Zum öftern wurde er nach London berufen, um in den Oratorien die Tenorsoli zu singen; leider aber stürzte eine unglückliche Liebe ihn in eine tiefe Melancholie, zerstörte seine Gesundheit und wurde demnach auch seiner Stimme nachtheilig. Doch wollte er beim Händelfest zu London im J. 1789 noch zu singen versuchen; sein Organ war aber so schwach geworden, daß er kaum gehört wurde. Dadurch aber noch nicht abgeschreckt, erneuerte er das Jahr darauf den Versuch bei einem Musikfest in Birmingham, mußte aber dafür schwer büßen, denn zehn Tage darauf starb er zu Imley-Hall bei Stourbridge in der Grafschaft Worcester, am 5. September 1790. — N. hat Klavier-Konzerte, Glee's und Canzonetten komponirt und herausgegeben.

Nota, (lat. und ital.) — die Note; Nota buona — die gute Note, d. i. die gute Taktnote; Nota cambiata — die Wechselnote; Nota cattiva — die schlechte Taktnote, d. h. die auf den schlechten Takttheil fällt; Nota characteristica — die charakteristische Note, der charakteristische Ton; Nota sostenuta — der sog. Glockenton (s. alle diese Artikel).

Note. Das Liniensystem (vgl. diesen Art.) dient uns als ein Fachwerk, in das jede beliebige Tonreihe eingetragen werden kann. Nun bedarf es aber noch eines Zeichens, um in irgend einem Raume des Liniensystems anzugeben, daß der diesem Raume angehörige Ton wirklich eintreten soll. Dieses Zeichen heißt Note, und besteht im Wesentlichen nur aus einem Punkte, gleichviel von welcher Gestalt und Größe. Sobald aber ein Ton erklingen soll, muß diese seine Existenz auch eine gewisse Dauer, er muß irgend eine Geltung haben, und diese Geltung muß uns gleichzeitig mit der Bezeichnung des Tones bekannt werden. Daher haben unsre Noten, neben dem, daß sie Tonzeichen sind, auch noch die Geltung des Tones auszusprechen. Dies geschieht durch ihre verschiedene Bildung und durch gewisse Zusätze zu ihrer Hauptgestalt, dem Punkte oder „Kopf", wie dieser Theil genannt zu werden pflegt. Es ist einer der größten Vorzüge unsrer Notenschrift, daß sie die beiden Wesenheiten, die sich im Tone vereinen, nämlich Ton und Zeitdauer (Geltung), auch im Zeichen, in der Note, auf das Leichteste und Deutlichste zu vereinen weiß. — Der Kopf unsrer Note hat dreierlei Gestalten:

1) , 2) ○, 3) •

Die erste, nur selten und meist nur in ernsten nnd großangelegten Kirchenmusiken noch gebräuchliche, giebt dem Tone die Geltung von zweien der folgenden Klasse;

Digitized by Google

man nennt sie Zweitaktnote. Die zweite jener Kopfgestalten giebt dem Tone die halbe Geltung der vorigen oder die Geltung von zweien der folgenden Klasse; man nennt sie Taktnote. Die dritte Kopfgestalt wird nicht für sich allein gebraucht. Der erste Zusatz zu dem Notenkopfe besteht in einem rechts oder links, oben oder unten zugefügten Striche, der Hals genannt.

4) 5)

Ein hohler Kopf (zweite Hauptgestalt) mit einem Halse, wie in Nr. 4, giebt dem Tone die halbe Geltung einer Taktnote, und heißt Halbe-Taktnote oder Halbe-Note. Ein voller Kopf (dritte Hauptgestalt) mit einem Halse, wie in Nr. 5, giebt dem Tone die halbe Geltung einer halben Note, und heißt Viertel-Note oder Viertel. Die andere Zusatzgestalt besteht in einem vom Hals abwärts geführten Querstrich, Fahne genannt. Die Fahne wird zuerst dem Viertel beigefügt ( ) und macht daraus eine halb so viel geltende Note, die Achtelnote oder Achtel heißt; zwei Fahnen bezeichnen abermals eine halb so viel geltende Sechzehntelnote ( ), drei Fahnen eine halb so viel geltende Zweiunddreißigstel-Note ( ), vier Fahnen ( ) ein halb so viel geltendes Vierundsechzigstel, fünf Fahnen ( ) ein halb so viel geltendes Hundertachtundzwanzigstel. Weiter zu theilen hat man nicht nöthig gefunden. Dies sind also sämmtliche jetzt gebräuchliche Notengestalten. Wir haben übrigens dieselben aus dem Notensysteme der Mensuralmusik (s. d.) erhalten. Unsre Zweitaktnote ist die dort erwähnte Brevis, unsre Taktnote aus der alten Form der Semibrevis, unsre Halbenote aus der Form der Minima hervorgegangen. Auch kleinere Notengestalten sind in der Mensuralperiode, wie es scheint seit dem 14ten Jahrhunderte, schon eingeführt worden, namentlich die semiminima major (das Vorbild unsres Viertels) als Hälfte einer Minima (also nach unsrer Weise als Viertel), dann die semiminima minor, auch fusa oder unca genannt und die Hälfte des s. major, also ein Achtel geltend; ferner (und später) die semifusa oder bis unca, ein Sechzehntel geltend, endlich die subsemifusa oder ter unca, unser Zweiunddreißigstel (die Figuren finden sich unter dem Art. Geltung). Mancherlei andere aus dem 14ten und 15ten Jahrhundert herrührende Notengestalten (offene und gefüllte Dreiecke, mehrmals an einander gesetzte Longen und Breven, querdurchschnittene Breven, u. s. w.) übergehen wir als längst beseitigt um so lieber, da sie selbst in ihrer Zeit keine allgemeine Anwendung gefunden haben. Aus diesem Grunde sind auch die vorgenannten Gestalten im Art. über Mensuralmusik als unwesentlich übergangen worden. Im Uebrigen s. auch Geltung, Neumen, Notenschrift, Notensystem.

Notendruck. Bis ins 15te Jahrhundert wurden alle Noten, oder besser gesagt: alle Tonzeichen, geschrieben. Die angenommen ältesten gedruckten Noten rühren aus dem Jahre 1473 her. In der Geschichte des Notendrucks nun unterscheidet man zwei Hauptperioden: die erste, in welcher man sich zum Notendruck ganzer Platten bediente, und die zweite, in welcher man die Noten auf

Digitized by Google

ähnliche Weise wie Schriften mit beweglichen Lettern setzte. Jene Platten in der ersten Periode des Notendrucks waren Holztafeln, und mit solchen Tafeln sind denn auch unstreitig die ältesten Noten, die wir besitzen, gedruckt, denn in den gedruckten Büchern aus jener Zeit, in welchen Noten vorkommen, sind diese augenscheinlich mit einer Schreibfeder, jede einzeln, gezeichnet. Auf die Holztäfeln folgte dann zuerst der Notenstich auf Kupferplatten. Der wohlfeilere Notendruck auf Zinnplatten, wobei die Noten mit Stahlstempeln in das Zinn eingeschlagen werden, ward erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gewöhnlich. Ueber den Erfinder der gegossenen Musiknoten ist man ungewiß. Gewöhnlich hält man Ottavio Petrucci aus Fossombrone (s. Petrucci) dafür, der im Anfang des 16ten Jahrhunderts in Venedig lebte. Nach Baini erhielt er vom Senate der Stadt ein ausschließendes Privilegium für seine Erfindung. In Frankreich hat wahrscheinlich Jakob Sanlecque (geb. zu Caulen in der Picardie 1558), ein berühmter Schriftgießer zu Paris, der daselbst 1648 starb, die Drucknoten eingeführt. Die Kunst, mit solchen Noten zu drucken, blieb indessen sehr unvollkommen, bis der berühmte Breitkopf (s. d.) in Leipzig, jene Kunst, sich der Noten wie der Buchdruckertypen zu bedienen, 1755 auf einen solchen Grad von Vollkommenheit brachte, daß er im Grunde für den ersten Erfinder derselben gehalten werden kann. Gegenwärtig indeß wendet man hauptsächlich den Stich auf Zinkplatten an, mitunter auch den Steindruck; was die Schärfe des Stiches anbelangt, ist auch der auf Kupferplatten sehr zu empfehlen, doch ist das Material etwas zu theuer. Tauchnitz in Leipzig war der Erste, welcher die Stereotypie auf Noten anwendete.

Notenfresser nennt man scherzweise wohl einen solchen tüchtigen praktischen Tonkünstler, Virtuosen, der die Fähigkeit besitzt, Alles was ihm vorgelegt wird, ohne Rücksicht auf die darin vorkommenden Schwierigkeiten, sogleich prima vista, ohne Anstoß zu spielen. Auf schönen Vortrag kommt es dabei nicht an. Bei den Franzosen heißt ein solcher Notenfresser Croque-notes, was aber zugleich meist auch den Begriff eines „schlechten Musikers" in sich schließt.

Notenlesen. Hierunter versteht man die Fertigkeit, die Noten in Ansehung ihrer abwechselnden Höhe und Tiefe nicht allein auf einen Blick aufs Bestimmteste zu fassen, sondern auch die relative Dauer derselben dem angenommenen Zeitmaße anzupassen. Je weniger Mühe dies einem Spieler oder Sänger macht, desto besser — sagt man — liest er Noten, kann er Noten lesen; und umgekehrt. Einen hohen Grad von Fertigkeit im Notenlesen müssen die Ripienisten oder Orchesterspieler besitzen, die nicht erst Zeit haben ihre Stimme nach und nach einzustudiren, sondern sogleich in dem vorgeschriebenen Zeitmaße dieselbe pünktlich ausführen müssen. Der Solospieler erwirbt sich gewöhnlich durch Uebung einen noch höhern Grad von Fertigkeit darin; allein derselbe wird bei ihm nicht so nothwendig wie bei jenem, da er für sich seine Konzertsachen ganz nach Belieben einüben kann. Die zweckmäßigste Uebung im Notenlesen gewährt das Zusammenspielen mit Anderen und zwar solcher Sachen, welche die bereits vorhandene technische Fertigkeit nicht übersteigen, und dann das öftere Wechseln der Stücke, so daß man immer andere zu sehen und zu spielen bekommt.

Digitized by Google

Notenplan, das eine oder die mehreren (durch eine Accolade) vereinten Liniensysteme, auf welchen die Noten aufgezeichnet werden.

Notenschlüssel, s. Schlüssel.

Notenschrift, die Aufzeichnung der Noten nebst allen dazu gehörigen Zeichen. Es kommt bei dieser, wie bei jeder andern Schrift, das Uebliche, das Zweckmäßige, das Schöne in Betracht; eine Abhandlung in allen drei Richtungen würde hier zu weit führen, und erscheint bei den überall verbreiteten Mustern schöner Notenschrift, die uns die Verlagshandlungen von Leipzig, Wien u. s. w. liefern, auch überflüssig.

Notenschreibmaschine, s. Melograph.

Notenstich, s. Notendruck.

Notensystem. Mit diesem Namen bezeichnen wir den Inbegriff aller Zeichen, mittels deren die Töne nach Höhe und Tiefe, ihre Geltung, ihre bestimmteren oder unbestimmteren Verlängerungen und Verkürzungen (Punkte, Legato, Tenuto, Ruhezeichen, Staccato) und Unterbrechungen (Pause, Halt) notirt werden. Das Notensystem umfaßt also: 1) das Liniensystem, 2) die Noten, Kreuze, Bee und Widerrufungszeichen, 3) die Schlüssel und Bezeichnungen der Taktarten, 4) die Geltungszeichen für Ton und Pause, sowohl die bestimmteren als unbestimmteren; man könnte auch 5) die darauf bezüglichen Kunstwörter und ihre Abbreviaturen als Ergänzungen der eigentlichen Notenschrift dazu rechnen. — Unser Notensystem scheint sich aus den Neumen (s. d.) allmählig entwickelt zu haben, mit denen in den ersten 10—12 Jahrhunderten unsrer Zeitrechnung die Töne (im Grunde mehr angedeutet als bestimmt) aufgeschrieben wurden. Man müßte bei einer nur einigermaßen fortgeschrittenen Entwickelung der Musik der Unsicherheit der Neumenschrift inne werden, die solchen Mißverständnissen unterworfen war, daß Einer etwa eine Terz las, wo ein Anderer eine Quarte oder Quinte zu sehen meinte. Durch Höher- oder Tieferstellen der einzelnen Zeichen wurde die Anschauung einigermaßen erleichtert; um sie aber auch mehr zu sichern, wurde (im 9ten oder 10ten Jahrhundert) eine Linie gezogen; dann nahm man deren zwei, eine rothe und darüber eine gelbe, und konnte mit ihrer Hülfe den Neumen bestimmtere Plätze zur Anweisung der Höhe und Tiefe anweisen. Guido Aretinus fügte über jeder dieser Linien noch eine schwarze Linie zu und stellte seine Neumen schon mit größerer Bestimmtheit auf und zwischen die vier Linien. Allein daneben wurden mancherlei andere Tonschriften theils beibehalten, theils neu versucht. Hucbald ahmte die altgriechische Tonschrift nach, mit einem wunderlich geformten und verschieden gestellten F für soviel Töne, als eben im ganzen Systeme in Gebrauch waren. Ihm schlossen sich Hermann Contractus und Oda an; doch bediente sich Ersterer auch abbrevirter Wörter, z. B. e für equalis (aequalis), s für semitonium, t für tonus, ts für tonus et semitonium (kleine Terz), tt für ditonus (große Terz), die er zur Bezeichnung des Tonschrittes über die Textsylben setzte. Schon aus dem 10ten Jahrhundert will man in alten Chorbüchern statt der Neumen schwarze Punkte auf parallellaufenden Linien gefunden haben. Die Anwendung irgend eines einfachen Zeichens, z. B. des Punkts oder der Note, lag in der That nahe, sobald man

Digitized by Google

begonnen, die Neumen in verschiedene Höhen zu setzen und die Höhen durch Linien zu bestimmen, es mag also wohl in dem oder jenem Kloster, in irgend welchen einzelnen Singchören ein wirklicher Notenversuch gemacht worden sein, der sich nur bei dem Mangel engerer Wechselwirkung nicht erhalten und verbreiten konnte. So erzählen uns Kircher und Vinc. Galilei von Handschriften mit einer Art von Noten (ungeschwänzte Punkte oder schwarze Kreise in einem Systeme von 7, 8 und 10 Linien) aus dem 10ten Jahrhundert; und im Kloster zu Corvey im westphälischen Kreise zeigte sich um 986 eine Art von Tonschrift (per flexuras et notas, per regulas et spatia distinctas), mit fünf, zum Theil unseren Noten ähnlichen Zeichen. Allein im 11ten und 12ten Jahrhundert war diese Erfindung noch keineswegs verbreitet; dies wurde sie erst, wie es scheint, zu Ende dieses und zu Anfang des folgenden Jahrhunderts, und erst im 14ten Jahrhundert fand das Noten- mit dem Mensuralsystem Aufnahme in der römischen Liturgie, die sich bis dahin der gregorianischen Neumen (nota romana) bedient hatte. Vergl. hierbei die Artikel Mensuralmusik, Note, Liniensystem, so wie die technischen Artikel über die sonstigen Bestandtheile des Notensystems.

Notenzeichen, s. Note.

Notenzeiger, ital. mostra, s. Custos.

Notist. Einer der die Noten abschreibt, copirt, aus Partituren die einzelnen Stimmen ausschreibt, u. s. w.

Notker, oder **Notger** (Notgerus), mit dem Beinamen **Balbulus** (der Stammler), um die Mitte des 9ten Jahrhunderts Abt zu St. Gallen, war der Erste, welcher Sequentias missales komponirte und in seinem Kloster einführte. Mit Ratper und Tutillon hatte er unter Marcell und Ison in St. Gallen schöne Wissenschaften und Musik studirt. Auf Befehl des Pabstes Nikolaus I. wurden jene Sequenzen dann auch in anderen Kirchen eingeführt. Ein Traktat von der Musik, den er schrieb, liegt noch jetzt in Mscrpt. auf der Bibliothek zu St. Gallen und Fürstabt Gerbert ließ ihn unter seinen Scriptores ecclesiast. (Bd. I., pag. 95) unter dem Titel abdrucken: „Explanatio quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae“. (Auch Canisius im 5ten Buch seiner Antiqu. Lect. [Theil 2, pag. 739] und Mabillon, in dem Appendix zum Bd. IV. der Annalen des Benediktiner-Ordens, haben diesen Traktat mitgetheilt). Auf der Bibliothek der Abtei St. Emmeran zu Regensburg liegen noch mehrere Hymnen von der Komposition N's handschriftlich vor. — Gest. ist N. am 6. April des Jahres 912, und 1514 ward er kanonisirt.

Notker, mit dem Beinamen **Labeo**, ein gelehrter Mönch von St. Gallen, welcher um 1022 starb, und neben einer mit Erklärung begleiteten Uebersetzung der Psalmen, die zu den bedeutendsten Denkmalen unsrer ältesten Prosa gehört und sich handschriftlich zu St. Gallen befindet, aber auch in Schilters Thesaurus abgedruckt ist, auch einen als Antiquität merkwürdigen deutschen Traktat von der Musik hinterließ, welchen Fürstabt Gerbert in der Bibliothek handschriftlich vorfand und mit einer lateinischen Uebersetzung unter dem Titel: „Opusculum

Digitized by Google

theoticum de musica" abdrucken ließ. Einige wollen auch diesen Traktat dem Notker Balbulus (s. den vorherg. Art.) zuschreiben.

Notturno, wird im Allgemeinen jedes Tonstück genannt, das zunächst für den Vortrag im Freien, und zwar bei nächtlicher Weile, bestimmt ist. Dann heißt auch Notturno ein mehrstimmiges Gesangstück, meist zwei-, aber auch vierstimmig (für Männergesang), welches einen weichen und zarten Charakter hat und als Serenade, Ständchen u. s. w. benutzt wird. Davon abgeleitet sind endlich Notturnen (franz. Nocturnes, [spr. Noktürn']) Tonstücke für Klavier, ebenfalls zart und elegisch gehalten und in der Lied- oder Romanzenform gesetzt. Field und Chopin haben meisterhafte Stücke dieser Art geliefert.

Nourrit, (spr. Nurrih), Louis, geb. zu Montpellier am 4. August 1780, wurde in der Collegiat-Kirche seiner Vaterstadt Chorknabe und als solcher in der Musik unterrichtet. Mit 16 Jahren ging er nach Paris, um dort seine musikalische Ausbildung zu fördern, und erregte durch seine schöne Tenorstimme Mehuls Aufmerksamkeit, auf dessen Veranlassung er ins Conservatorium trat. Von 1802—1805 blieb er in diesem Institut, vorzüglich den Gesang unter der Leitung Guichards und Garats studirend. Im März 1805 debütirte er an der großen Oper als „Rinald" in Glucks „Armide" und wurde auch gleich neben Lainez engagirt. Nach dem Abgang des Letztern im J. 1812 erhielt N. dessen Rollenfach (die ersten Tenorpartien) und hatte es bis zum Jahre 1826 inne. Dann zog er sich mit Pension von der Bühne zurück, lebte in Ruhe auf einem ihm gehörenden Landhause in der Nähe von Paris, starb aber schon am 23. September 1831, im Alter von 51 Jahren. — Als Gesangskünstler nahm N. einen hohen Rang ein; aber als dramatischer Sänger speciell wird er kalt und steif genannt.

Nourrit, Adolphe, ältester Sohn des Vorhergehenden und berühmter französischer Tenorist, geb. zu Montpellier am 3. März 1802. Von seinem Vater zum Kaufmann bestimmt, wurde er auf das Collège St. Barbe gethan, woselbst er gute wissenschaftliche Studien machte; dann, mit 16 Jahren, erhielt er eine Stelle in einem pariser Handlungshause und trat endlich 1819 als Employé bei einer Versicherungs-Gesellschaft ein. Seine Neigung zur Musik, und namentlich zum Gesange, war stets eine ungemein große gewesen; aber er mußte ganz heimlich dieser Neigung fröhnen, denn der Vater, wohl bemerkend wie groß Adolphs Lust zum Theater war, wollte ihn durchaus zu dieser Carrière (die er doch eigentlich selbst mit solchem Erfolg betreten hatte) nicht zulassen und setzte daher seinem Kunsttreiben allen möglichen Widerstand entgegen. Heimlich also mußte Adolph, wie gesagt, sich mit der Musik beschäftigen: bei einem alten und unbedeutenden Lehrer nahm er seine ersten Gesangsstunden, ging aber dann zu Garcia, den er nach vielem Bitten endlich dahin zu bringen wußte, daß er ihm, natürlich auch wieder ohne Wissen und Willen des Vaters, seinen Unterricht gewährte. Als Garcia N. nun hinlänglich vorwärts gebracht glaubte, entdeckten sich Lehrer und Schüler dem Vater des Letztern, der nun wohl oder übel, auch überrascht von der Begabung des Sohnes, seine Einwilligung zur Verfolgung der Theaterlaufbahn nicht länger vorenthalten konnte, ja selbst nun

Digitized by Google

mit Hand anlegte, um seinem Adolph den Weg auf die Bretter zu ebnen. Im J. 1821 erschien dann N. zum ersten Male auf der Scene und zwar als „Pylades“ in Glucks „Iphigenie“. Das Publikum nahm den noch nicht zwanzigjährigen Künstler mit Beifall auf, und nachdem noch einige weitere Rollen von seinen Fähigkeiten die günstigsten Beweise gegeben hatten, wurde er neben seinem Vater an der großen Oper engagirt. Nach dem Rücktritte des Letztern übertrug man ihm (Adolph) alle ersten Tenorpartien, und zehn Jahre lang erregte er den Enthusiasmus des Publikums, d. h. grade in der blühenden Zeit der großen Oper, welche Werke wie „Der Graf Ory“, „Die Stumme“, „Wilhelm Tell“, „Robert“, „Die Jüdin“, „Die Hugenotten“ u. s. w. brachte. Als man ihm aber im J. 1837 Duprez an die Seite gab, glaubte er, daß man sein Talent geringer zu achten anfange, und nahm im April des genannten Jahres seine Entlassung, zum Bedauern des ganzen Publikums. Nun ging er auf Gastrollen, zuerst nach Brüssel und dann nach dem südlichen Frankreich. In Marseille war es, wo seine bis dahin so mächtige Stimme, die er aber leider von jeher fast gar nicht geschont hatte, theilweise den Dienst zu versagen anfing, ja bei einer Vorstellung der „Jüdin“ blieben ihm sogar seine schönen hohen Töne ganz aus. Nervös und aufgeregt, wie er besonders seit seinem Abgang von der pariser Oper war, machte das einen furchtbaren Eindruck auf ihn: er wurde krank und einige Tage lang fürchtete man für seinen Verstand. Er wurde aber wieder beruhigt und gastirte nach seiner Wiederherstellung noch in Lyon und Toulouse; in letzterer Stadt jedoch traf ihn derselbe Unfall wie in Marseille und er mußte seine Vorstellungen abbrechen. Anstatt sich nun, wie besser gewesen wäre, der Ruhe zu überlassen und in dieser Ruhe Erholung zu suchen, unternahm er Anfangs des Jahres 1838, nachdem er die Gesanglehrerstelle, die er am Conservatorium bekleidet, niedergelegt hatte, eine Kunstreise nach Italien. Ueber Mailand, Florenz und Rom, wo er in Privatkreisen mit großem Beifall sang, kam er nach Neapel, trat daselbst mit Erfolg in einigen Rollen auf, verfiel aber nach kurzer Zeit in eine Art Geistesstörung und bildete sich namentlich ein, daß die Beifallsbezeugungen, welche man ihm spendete, nur ironisch seien. Sein Zustand verschlimmerte sich mehr und mehr, und endlich nach einer Vorstellung, in der er aus Gefälligkeit mitgewirkt hatte, — die Vorstellung war nämlich zum Benefiz eines andern Künstlers am San Carlo-Theater, — stürzte er sich bei Tagesanbruch, am 8. März 1839, zum Fenster seiner Wohnung hinaus und blieb auf der Stelle todt. Er hinterließ eine Wittwe mit 6 Kindern. Seine Stimme war von größter Kraft und schönstem Wohlklange und als dramatischer Sänger war er wahrhaft hinreißend.

Novello, Clara Anastasia, berühmte englische Sängerin, aber von italienischer Familie stammend, wurde geb. zu London am 10. Juni 1818. Den ersten musikalischen und speciell Klavier-Unterricht erhielt sie, als neunjähriges Mädchen, in York bei dem Organisten der katholischen Kirche, Robinson, und in derselben Stadt gab ihr auch ein Fräulein Hill die ersten Gesangstunden. Dann kam sie (1829) nach Paris in das von Choron dirigirte Singinstitut, und erhielt endlich, nach England zurückgekehrt, von 1830 an ihre letzte gesang-

Digitized by Google

liche Ausbildung von Ronconi und der Malibran, so wie auch Costa und Moscheles in der Harmonielehre und im Klavierspiel ihre Lehrer wurden. Im Jahre 1836 trat sie zum erstenmale öffentlich als Sängerin auf, und zwar mit außerordentlichem Beifall. Das Jahr darauf bereis'te sie die englischen Provinzstädte, und 1838 dann den Continent, vornehmlich Deutschland und Rußland, überall durch ihre schöne Stimme und bewundernswerthe Fertigkeit Anerkennung erntend. 1839 sang sie wieder in London, begab sich aber 1840 schon wieder nach dem ihr liebgewordenen Deutschland, welches sie auch im vergangenen Jahre (1858) wieder besucht hat, namentlich in Berlin durch ihr noch immer schönes Organ und ihre vortreffliche Manier sich die Gunst der Kritik und des Publikums erwerbend. Zu bemerken ist, daß Clara N. nur immer als Konzertsängerin aufgetreten ist. — Ihr Vater, Vincenzo N., war von italienischen Eltern 1781 zu London geboren und wurde nachgehends daselbst Organist bei der Kapelle der portugiesischen Gesandtschaft. Als Orgelspieler wurde er sehr geschätzt und hat sich auch durch die Herausgabe eigener und fremder Kirchenkompositionen, sowie durch eine Biographie Purcells (in englischer Sprache geschrieben) bekannt gemacht.

Novemole, ist eine Gruppe (musikalische Figur) von neun Tönen, die zusammen die Geltung von acht Tönen haben sollen, z. B. von neun Zweinnddreißigsteln, die auf ein Viertel gehen sollen. Mit der Schreibung wird es oft nicht so genau genommen, und man schreibt z. B. die Novemole eines Viertels öfter mit Sechzehntheil-Noten; gewöhnlich setzt man aber eine 9 darüber, und kann aus der ganzen Eintheilung leicht errathen, wie es gemeint ist. Der Name Novemole kommt her von dem Lateinischen novem — neun.

Novi, Francesco Antonio, ein neapolitanischer Komponist und Dichter, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts lebend. Man schreibt ihm Text und Musik von folgenden Opern zu: „Giulio Cesare in Alessandria" (1703), „Le Glorie di Pompeo" (1703), „Il Pescator fortunato", „Cesare e Tolomeo in Egitto" und „Il Diomede".

Nozemann, Jacob, geb. zu Hamburg am 30. August 1693, bildete sich in seiner Vaterstadt für die Kunst und blühte noch 1724 daselbst als Violinist. Nach der Zeit ward er zum Organisten an der Remonstranten-Kirche in Amsterdam ernannt, und starb hier am 10. Oktober 1745. Seine Kompositionen, von denen Violinsonaten und eine Sammlung von Pastorellen, Musetten und Paysanen für Klavier unter dem Titel „La bella Tedesca" gedruckt erschienen, waren ihrer Zeit sehr beliebt.

Nozzari, Andrea, ein vortrefflicher italienischer Tenorsänger, geb. zu Bergamo im J. 1775, machte seine Gesangstudien unter der Leitung des Abbate Petrobelli, zweiten Kapellmeisters an der Kathedrale genannter Stadt, und erhielt später noch Unterweisung von David dem Vater und von Aprile. Mit 19 Jahren debütirte er auf dem Theater zu Pavia, und zwar mit solchem Erfolg, daß er für die folgende Saison nach Rom engagirt wurde. Von 1796 bis 1803 sang er dann auf mehreren der bedeutendsten Theater Italiens, worauf er nach Paris ging, hier ebenfalls Glück machte, aber das Klima seiner Stimme nicht zuträglich

Digitized by Google

fand und darum im J. 1804 schon wieder nach Italien zurückkehrte. Bis 1812 sang er u. a. in Turin, Mailand, Rom und Venedig, und ließ sich dann in Neapel nieder, wo er bis 1822 als Opernsänger wirkte, dann sich aber von der Bühne zurückzog und nur noch als königl. Kapellsänger fungirte. Ein Schlagfluß machte seinem Leben am 12. Dezember 1832 ein Ende.

Nucius, Johannes, geb. im J. 1556 zu Görlitz, kam nachgehends nach Schlesien, wo er im Kloster Rauden Mönch und dann Diakonus wurde, und starb endlich als Abt zu Himmelwitz um 1620. Die Musik hatte er in seiner Jugend bei Johannes Winkler in Mitweida (in Sachsen) studirt und war auch in dieser Kunst als Theoretiker und Komponist seiner Zeit sehr geschätzt. Man kennt von ihm verschiedene Kirchensachen, die auch im Druck erschienen (1591 und 1609) und ein theoretisches Werkchen: „Musicae poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae etc.“ (Neiße, 1613).

Null. Die 0 bedeutet in der Generalbaßbezifferung, daß zu dem Baßtone, über oder unter dem sie sich befindet, keine Harmonie genommen werden soll; in der Applicatur der Saiteninstrumente zeigt sie die leere (ungegriffene) Saite an.

Numerus (lat.), heißt eigentlich die Zahl; in der Musik wird aber das Wort zuweilen auch für Rhythmus gebraucht, wenn man nämlich das rhythmische Verhältniß der einzelnen Theile und Glieder eines Tonstückes damit bezeichnen will. Daher z. E. die öfter vorkommende Redeweise: der Numerus ist grade, gradzählig, oder umgekehrt.

Nuß oder **Cylindernuß**, ist der von Metall fast nußartig, aber noch ein wenig runder geformte Theil einer Zungenpfeife, in dem die Stimmkrücke läuft, und Zunge und Rinne mit einem hölzernen Keile befestigt werden. Dies zusammen heißt Mundstück und erhält seinen Platz in der Hose. Bei kleinen Pfeifen werden die Schallstücke mit der Nuß zusammengelöthet. In der Mitte der Nuß befindet sich ein perpendikulär laufendes Loch, das grade die Weite haben muß, um Zunge und Rinne darin gehörig befestigen zu können; es heißt Nußloch und wird gleich mitgegossen, hernach so groß und glatt gebohrt als es nöthig ist. Neben dem Nußloch befindet sich das Stimmkrückenloch, in welchem die Stimmkrücke oder der Stimmdraht läuft.

Digitized by Google

O.

O. Als italienische Partikel kommt in der Musik der Buchstabe o öfter in Ueberschriften oder sonstigen Bezeichnungen vor, und heißt hier immer zu deutsch: oder, z. B. Violino o Flauto (Violine oder Flöte).

Oberdominante nennen Einige auch die gewöhnliche Dominante (s. d.), zum Unterschiede dieser von der meist sogenannten Subdominante (Quarte des Grundtons).

Oberhoffer, H., früher in Trier und jetzt in Luxemburg lebend, gab einige gute instruktive Klavierwerke heraus, u. a. einen recht praktischen „ersten Leitfaden u. s. w.", der bei André in Offenbach erschien.

Obermayer, Joseph, wurde im J. 1749 zu Nezabudicz in Böhmen geb. und bildete sich im Violinspielen unter dem berühmten Kammel. Als dieser Böhmen verließ, schickte ihn der Graf Vincenz Waldstein zu weiterer Ausbildung nach Italien, wo er Tartini's Unterricht noch eine Zeit lang genoß. Nach seiner Rückkunft trat er bei genanntem Grafen wieder als Kammerdiener in Dienste, und die weiten und vielen Reisen, die er als solcher mit seinem Herrn machte, vollendeten seine künstlerische Bildung. In den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts galt er, vornehmlich in Prag, für einen der vortrefflichsten Violinspieler Deutschlands. Im Jahre 1816 war er noch am Leben, hatte aber schon längere Zeit das Spielen in der Oeffentlichkeit aufgegeben. Von seinen Violinkompositionen ist Nichts im Druck erschienen.

Oberstimme. Im strengen Sinne des Wortes sollte stets nur die Stimme eines Tonstückes die Oberstimme heißen, deren Melodientöne, nach äußerer Maßgabe des Klanges, höher liegen als alle sonst dabei vorkommenden Stimmen oder Melodien, so also bei einer Harmoniemusik z. B., bei welcher eine Piccolo-Flöte vorkommt, die Stimme dieser, weil deren Töne hier gewöhnlich doch die höchsten sind; allein in der Regel pflegt man unter Oberstimme nur die Hauptstimme oder die melodieführende Stimme zu verstehen, als gleichsam diejenige Stimme, deren Intervallengang sich alle übrigen Stimmen unterordnen, d. h. sich darnach richten und anschließen. Daher hat denn z. B. bei einem gemischten Chore meistens der Sopran, bei einer Instrumentalmusik die erste Violine die Oberstimme, wenn gleich in letzterer Stimmen vorkommen können (wie oft die der Flöte und Oboe), deren Töne hinsichtlich ihres äußeren Maßes höher liegen, als die jener Violine u. s. w., weil diese die Hauptmelodie hat, die eigentlich melodie-

Digitized by Google

führende Stimme ist. Dasselbe ist aus demselben Grunde nun auch der Fall bei Konzertstücken, wo die konzertirende Stimme immer die Oberstimme genannt wird, sei sie nun für Violine oder für Violoncell, Fagott oder Oboe u. s. w., weil ihrem Intervallengange sich alle übrigen Stimmen in Betreff des harmonischen Zusammenklanges unterordnen.

Obertaste, s. Taste und Taſtatur.

Oberwerk, auch **Oberſatz**, nennen die Orgelbauer dasjenige Pfeifenwerk mit seiner Windlade, das in dem obern Theil oder dem obern Stockwerk einer Orgel steht (aufgesetzt ist), nebst dem dazu gehörigen Manuale. Daher dieses letztere dann auch Ober-Manual heißt. Zuweilen bildet es eine ganz besondere Abtheilung der Orgel, die einzeln oder auch mittels einer Koppel mit der übrigen Orgel zusammen gespielt oder gebraucht werden kann.

Obligat, ital. **obligato** (von **obligare** — verpflichten, verbinden), bezieht sich in der Musik auf solche Stimmen oder Instrumente, welche entweder allein oder mit andern zugleich die Hauptmelodie des Stückes führen, also nicht begleitend sind. Demnach heißt obligat spielen so viel als: die Hauptstimme spielen. Die begleitenden oder Neben-Stimmen könnte man allenfalls weglassen; wollte man aber die obligate, d. i. Haupt-, die melodieführende Stimme auslassen und bloß die Begleitung spielen, so würde diese, als nackter, todter Körper, dem die Seele (die Melodie) fehlte, nur Mißfallen erregen, oder wenigstens ohne alle sonderliche Wirkung sein. Nun kann aber ein Instrument oder eine Stimme entweder durchaus obligat gesetzt sein, in welchem Falle man das Musikstück ein Konzert für dieses Instrument oder diese Stimme nennt (daher auch die Ausdrücke obligat und konzertirend, obligate Stimme und Konzertstimme, obligater Spieler oder Konzertspieler oft gleichbedeutend gebraucht werden), oder dasselbe kann nur hin und wieder einzelne Solo oder obligate Sätze haben, wie dies meistens in Singstücken, Quartetten, Terzetten, Duetten u. dergl. Kammerstücken der Fall zu sein pflegt. — Ursprünglich wurde der Ausdruck obligat nur bei der gebundenen oder fugenartigen Schreibart von solchen Stimmen gebraucht, welche bei dem Vortrage nicht weggelassen werden durften, wenn nicht dadurch das ganze Tonstück zerrissen werden sollte, die also zur Ausführung gewissermaßen „verpflichtet", dazu verbunden waren.

Obligates Recitativ, s. Recitativ.

Oboe oder **Hoboe**, ital. **Oboe**, franz. **Hautbois** (spr. Oboa), und dieses verdeutscht: Hochholz, das bekannte Holz-Blasinstrument, entstand aus der Schalmei und war in der Mitte des 17ten Jahrhunderts schon gewöhnlich. Der Erfinder ist unbekannt und man weiß nur, daß 1727 der Bürgermeister zu Rastenberg, Gerhard Hoffmann, zuerst die gis- und b-Klappen anbrachte. Längere Zeit wurde die Oboe hauptsächlich für Militärmusik verwendet, wo sie des durchdringenden Tones wegen die Melodie führte, weshalb sie als das vorzüglichste Instrument angesehen wurde, von dem das ganze Militärchor den Namen Hautboisten (Oboisten) erhielt. Bald wurde es nicht nur zum Abblasen der Choralmelodien, sondern auch zu stark besetzten Orchesterstücken gebraucht und immer mehr veredelt, so daß es ein überaus nothwendiges Orchesterinstrument

Digitized by Google

wurde, auf dem sich mit der Zeit die tüchtigsten Virtuosen bildeten. Anfangs bestand es nur aus drei Stücken, dem Ober- und Mittelstück und dem Becher (der Stürze). Manche halten schon diese drei Theile für eine Verbesserung, und geben im Entstehen des Instruments nur zwei Theile an, an deren oberstem drei Löcher für die linke Hand, und im untersten drei andere Löcher angebracht waren. Das hat sich nun vielfach geändert. Das Aus- und Einziehen der Stücke, damit man mit dem Orchester stimmte, gereichte den Bläsern zu sehr zum Nachtheile, als daß man nicht auf Verbesserungen hätte sinnen sollen. Man nahm dreierlei Oberstücke von verschiedener Länge, die Klappen, anfänglich nur zwei (s. oben), wurden so vermehrt, daß ihrer endlich dreizehn wurden, 2c. Dagegen sind die verschiedenartigen Oboen verschwunden. Man hatte nämlich außer der bekannten und noch jetzt gebräuchlichen Discant-Oboe eine andere Gattung für den Alt, Clairon genannt, weiß aber nichts vom Erfinder und von der Art ihres Gebrauchs; eine dritte Art hieß Chalumeau (spr. Schalümoh) und eine vierte Calandrone. Aus der Baß-Oboe entstand das Fagott. Die Hautbois d'amour (spr. Oboa d'amuhr) oder Oboe lungo, im Bau und in der Behandlung der Baß-Oboe gleich, stand eine Terz tiefer, hatte eine engere Stürze, einen schwächern aber lieblichern Ton, wurde gegen 1720 bekannt, und kam in Abnahme und Vergessenheit, weil die Reinheit der Töne noch schwerer als auf der gewöhnlichen Oboe hervorzubringen war. Man verfertigt die Oboe gewöhnlich aus Buchsbaum, auch aus Ebenholz. Das Holz muß recht trocken und fast in der ganzen Länge von gleicher Schwammigkeit sein. Das härteste nimmt man zum obern Theile, das weichste zum untern. Zu hartes Holz giebt einen zu hohen und kreischenden Ton, zu weiches einen tiefen, der bald verdirbt. Das ganze Instrument, 21 Zoll lang, muß möglichst aus einem Stücke gemacht werden. Es hat zwei ähnliche Kopfstücke, 1 und 2 bezeichnet, von denen eins 2 Linien länger ist als das andere; jedoch bedient man sich auch dreier Kopf- und zweier Mittelstücke, von denen man abwechselnd, der Intonation wegen, Gebrauch macht. Um das unangenehme Wechseln der Oberstücke zu vermeiden, hat man in neuerer Zeit oben einen Cylinder angebracht, um durch Ausziehen des Oberstückes, ohne Nachtheil für Reinheit und Güte der Töne, einzustimmen. Es haben also solche Oboen ein Kopfstück, zwei Mittelstücke und die Stürze. Der Instrumentenmacher Stephan Koch in Wien verbesserte etwa 1820 den Zug zur höhern und tiefern Einstimmung so, daß sich das Instrument beim Gebrauche des Zuges in keinem Tonverhältnisse verstimmte. In die oberste Oeffnung des Kopfstückes wird das Rohr gesteckt, das eigentlich das Hauptorgan ist zur Hervorbringung des Tones durch hineingeblasene Luft, die es in zitternde Bewegung setzt. Es besteht aus zwei von Rohr gemachten, gebogenen Schienen, welche sich wie zwei Lippen, vermöge ihrer Biegsamkeit und Schnellkraft, mehr oder weniger nähern können. Das Rohr kommt aus dem südlichen Frankreich, noch besseres aus dem südlichen Italien; es darf nicht abgestorben, sondern völlig gesund sein und ist je härter desto besser; ferner muß es, wenn es gut sein soll, eine braungelbe Farbe und einen elfenbeinartigen Glanz haben, wenn man es in die Quere schneidet. Die beiden Rohrschienen müssen so gebogen werden, daß sie

Digitized by Google

ſich an beiden Enden ihrer Breite nicht trennen, wenn ſie auf die kupferne Röhre, welche koniſch iſt, befeſtigt werden, welches Letztere mit ſogen. griechiſchem Garne geſchieht. Bevor man das Rohr gebraucht, wird es angefeuchtet. Um zu erfahren, ob es zu tief oder zu flach in das Kopfſtück geſenkt wurde, vergleicht man das zweigeſtrichene o und das dreigeſtrichene c mit einander: iſt das erſte zu hoch und das andere zu tief, ſo ſteckt es zu tief im Kopfſtücke. Hat das Rohr nicht Stärke genug, ſo werden die Töne eingeſtrichen f und zweigeſtrichen g zittern und ohne Feſtigkeit ſein; in dieſem Falle muß man am Ende Etwas wegſchneiden. Zu hart und zu ſtark iſt es, wenn eingeſtrichen as oder zweigeſtrichen c ſchwer anſprechen. Dann wird es am untern Theile etwas abgeſchabt, um ihm mehr Biegſamkeit zu geben. Zu breit darf natürlich das Rohr auch nicht ſein. (Daß man auch verſucht hat, die Oboen-Rohre aus Fliederholz zu verfertigen, wollen wir hier noch einſchalten; der Erſte der dies that, war der Muſikdirektor Ernſt Methfeſſel in Winterthur [ſ. d.]). — Ehe man das Inſtrument bläſ't, muß es mit gutem Oel, am beſten mit Mandelöl, beſtrichen werden; man muß aber vor dem Oelen unter die Klappen etwas Papier legen, damit das Leder, womit dieſe unten belegt ſind, um das Loch gehörig zu bedecken, nicht verdirbt. Durch das Oelen wird der Ton weicher, und das Holz nimmt die Feuchtigkeit der hineingeblaſenen warmen Luft weniger an. Dieſe Einölung geſchieht am beſten bei trocknem Wetter, wenn ſich die Stücke gut in ihren Zapfen bewegen laſſen. Nach dem Blaſen muß das Inſtrument jedesmal mit einer Feder von der Feuchtigkeit gereinigt werden. — Die Klappen, die theils offen ſtehen, theils die Löcher verſchließen, ſind von Meſſing, zuweilen auch von Silber. Der Tonlöcher ſind zum wenigſten 8, und der Umfang des Inſtruments reicht vom kleinen h bis zum dreigeſtrichenen f oder a durch alle chromatiſchen Töne. Am angenehmſten ſind die mittleren und höheren Töne; die tiefſten ſind etwas breit und blökend, die höchſten ſcharf und ſchneidend. Als Konzertinſtrument iſt die Oboe heutzutage, wie die meiſten Blasinſtrumente, etwas in den Hintergrund getreten, und allerdings ſind auch lange Paſſagen, wie ſie doch zumeiſt, um die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, in Konzertkompoſitionen für die Oboe vorkommen, ſchwer zu ertragen, zumal wenn auch Staccato-Figuren vorkommen, die allzulebhaft an das Gackern einer Henne erinnern. Ein ſanftes getragenes Adagio indeß wird nie ſeine Wirkung verfehlen, zumal wenn der Spieler es verſteht, die urſprüngliche Sprödigkeit des Klanges zu mildern und ein ſchönes Portament anzubringen. In Orcheſterkompoſitionen iſt die Oboe ein nicht zu entbehrendes Mittel zu Glanz und Friſche der Färbung überhaupt, wie zu feinen und pikanten Miſchungen im Beſondern, in Verbindung z. B. mit den übrigen Holzblasinſtrumenten oder den Streichinſtrumenten. Für Soloſtellen innerhalb ſolcher größeren Kompoſitionen iſt ſie vermöge ihres Toncharakters eben ſowohl da brauchbar, wo es gilt ländliche Freude und unſchuldige Heiterkeit zu ſchildern, als auch da, wo elegiſche Klage und ſanfte Wehmuth ausgedrückt werden ſoll. Ihrer Tauglichkeit zur Melodieführung bei Militärſtiken iſt ſchon oben gedacht worden; hierbeumi kommt denn namentlich die Schärfe und Penetranz der hohen Töne zu Recht und Wirkung. — Man hat

Digitized by Google

auch eine Orgelstimme, die Oboe heißt, und diese ist eine 8füßige Diskant- und Zungenstimme, die dem Instrumente gleiches Namens ähnlich klingen soll.

Oboe basso, oder grand hautbois (spr. grang Oboa), tiefe oder große Oboe, die im Art. Oboe erwähnte Baß-Oboe.

Oboe d'amore, oder **Hautbois d'amour**, / **Oboe lungo**, dasselbe was Oboe d'amore, } s. Oboe.

Oboe piccolo, kleine Oboe, unsre jetzige Oboe, früher im Gegensatz zu den übrigen Oboen-Arten auch Diskant-Oboe (s. Oboe) genannt.

Oboist. Einer der die Oboe bläst, oder ein Virtuos auf derselben.

Obrecht, Jacob, s. Hobrecht.

Occa, Antonio dall', ein berühmter Contrabaß-Virtuos, geb. zu Cento bei Bologna am 1. Juni 1763. Er war mehrere Jahre am italienischen Theater zu Moskau und darauf bei der kaiserl. Kapelle in Petersburg angestellt. Gest. ist er zu Florenz am 17. September 1847, also über 83 Jahre alt.

Ochetus, auch Hocetus, Hoquetum, und ital. Ochetto. Die Alten verstanden unter diesem Worte, dessen eigentlich erste Sprachbedeutung sich nicht mehr ermitteln läßt, in der Musik die Setzweise mit einzelnen (detachirten) durch Pausen oder Sospirien abgesetzten, getrennten Noten. Nur Franko von Cöln und Pseudo-Beda sprechen noch davon; Dufay und seine Zeitgenossen brauchten sie nicht mehr, und seit Tinctoris' „Definitorium" (mus. Lexikon vom Jahre 1476) findet man das Wort fast in keinem einzigen musikalischen Wörterbuche mehr.

Ochsenkun, Sebastian, ein berühmter Lautenist, starb in den Diensten des Churfürsten Otto Heinrich von der Pfalz, am 20. August 1574, und ward zu Heidelberg begraben. Eine noch von ihm vorhandene Sammlung von Lautenstücken ist 1558 gedruckt.

Ockeghem, / **Ockenheim**, } s. Okeghem.

Octachordum, (von dem lat. octo — acht und chorda — Saite) eine Tonreihe von 8 diatonischen Stufen, also eine Octave. Octachordum Pythagorae, oder auch die Pythagorische Lyra, hieß bei den Alten das noch sehr eingeschränkte griechische Tonsystem, welches von Pythagoras berichtigt ward und aus folgenden zwei Tetrachorden bestand:

8 — Nete	—	eingestrichenes	e.	zweites Tetrachord.
7 — Paranete	—	„	d.	
6 — Trite	—	„	c.	
5 — Paramese	—	klein	h.	erstes Tetrachord.
4 — Mese	—	klein	a.	
3 — Lichanos	—	„	g.	
2 — Parypate	—	„	f.	
1 — Hypate	—	„	e.	

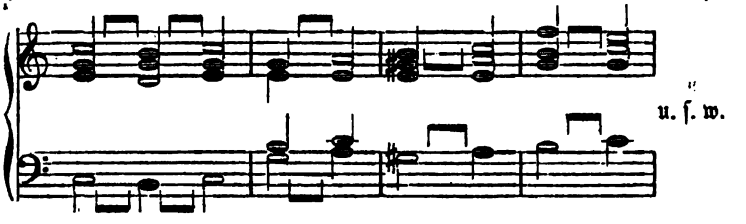
Octave, im diatonischen Tonsystem der achte Ton (octavus tonus) von einem angenommenen Grundton aus, oder das Intervall von acht diatonischen Stufen (C–c, D–d, u. s. w.). Die Octave ist die vollkommenste Consonanz, so daß wenn sie mit dem Grundton zugleich angegeben wird, das Ohr fast nur einen

Digitized by Google

Klang vernimmt und kaum im Stande ist, einen Ton von dem andern zu unterscheiden. Deshalb muß nun auch die Octave in unsrem Tonsysteme eine vollkommene Reinheit besitzen, während alle anderen Intervalle etwas über oder unter sich schweben dürfen, ja sogar müssen, um das übrigbleibende diatonische Komma, nach Berechnung der Octaven durch 12 Quinten oder Quarten, gehörig unter diese zu vertheilen; denn die Octave muß vollkommen rein sein und also, ihre Klanggröße mathematisch berechnet, immer das Verhältniß 2 : 1 ausmachen. Daher erhält man denn die obere Octave, d. h. den nach oben gelegenen achten Ton vom Grundtone aus, wenn die Saite, welche eben diesen Grundton angiebt, um die Hälfte kürzer, und die unterwärts liegende Octave, wenn eben diese Saite noch einmal so lang gemacht wird. Unter den Aliquottönen (s. d.) ist die Octave immer der erste, der gehört wird. Die Saite, welche die obere Octave einer andern angiebt, macht immer 2 Schwingungen in der Zeit, in welcher diese, die angenommene (Grundtonsaite), nur einmal schwingt. Daher kommt auf der achten Saite der diatonischen Reihe immer der erste Ton, aber in einer um das Doppelte erhöheten Klang-Potenz, wieder. Eben so wiederholt die neunte Saite den zweiten Ton oder die Sekunde, die zehnte Saite den dritten Ton oder die Terz u. s. w. Es entstehen die sogen. doppelten, dreifachen ꝛc. Intervalle (s. Intervall). Die Zahl der oberen und niederen Octaven, oder wie viele Octaven von verschiedener Höhe vernehmlich zu unterscheiden sind, läßt sich bei der immer wachsenden Ausdehnung der Instrumente, namentlich der Saiteninstrumente und unter diesen vorzüglich des Fortepiano's, das seit einigen Decennien um mehr als eine ganze Octave erweitert worden ist, nicht fest bestimmen. Indeß umfaßt das jetzige Tonsystem, außer den sogen. Contratönen, sechs (und dreiviertel) Octaven, die tiefe, kleine, ein-, zwei- bis viergestrichene Octave. Die besonderen Artikel dieser erklären, was darunter zu verstehen ist. Nach Octaven wird der Umfang unsres Tonreiches gemessen, weil die Octave die Gränze ist, innerhalb welcher alle 7 (oder eigentlich 12) wesentlich von einander verschiedene Töne enthalten sind, und alle Töne außerhalb dieser Gränze Nichts sind als Wiederholungen der bereits in dem Umfang einer Octave enthaltenen Töne in einer vermehrten oder verminderten Klanggröße. Dadurch eben unterscheidet sich auch unser modernes Tonsystem von dem aus Tetrachorden verbundenen System der Griechen, und von dem aus Hexachorden zusammengesetzten des Guido, daß es aus sogen. verbundenen Octaven besteht, d. h. aus verschiedenen Reihen von acht Tönen, bei welchen der letzte Ton der vorhergehenden Reihe (Octave) zugleich den ersten Ton der folgenden ausmacht. Aber auch schon die Griechen mußten die Erfahrung gemacht haben, daß man in dem Raume einer Octave alle in der Musik nöthigen Töne durchschreiten kann, denn sie gaben der Octave den Namen Diapason (durch alle). Für uns ist es daher um so unbegreiflicher, wie sie, und selbst Guido noch, bei einer andern als der Octaven-Eintheilung stehen bleiben konnten. Unsrer vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter zur Folge, die aus dem Zusammensetzen derjenigen Töne entsteht, welche durch die Versetzung unsrer beiden Haupttonarten (C-Dur und A-Moll) auf andere Grundtöne nothwendig

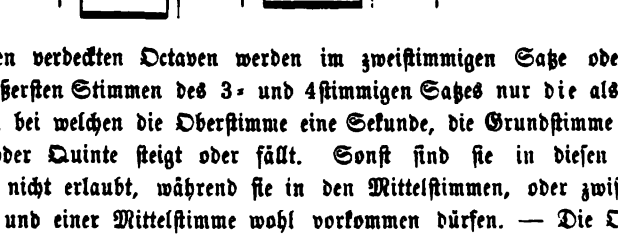
Digitized by Google

gemacht werden, ſollten in dem Raume einer Octave eigentlich 12 halbe und 7 ſogen. Viertelstöne enthalten ſein, nämlich die Viertelstöne cis des, dis es, eis f, fis ges u. ſ. w. Aus Gründen aber, welche in den Art. Temperatur und Tonſyſtem näher anzugeben ſind, werden dieſe Viertelstöne dermaßen temperirt, daß immer zwei derſelben vermittels nur einer Saite erklingen, wie z. B. cis und des. Daher ſind in einer Octave nur 12 halbe Töne enthalten, die jedoch verſchiedenen Modificationen unterliegen, alſo auf verſchiedene Art, nach Maßgabe der muſikaliſchen Orthographie, gebraucht werden, wie eis auch als des, dis als es, fis als ges u. ſ. w., und umgekehrt. Als Intervall für ſich betrachtet hat die Octave von allen übrigen Intervallen, eben als vollkommenſte Conſonanz, den wenigſten harmoniſchen Reiz; ſie klingt leer, und man darf daher, wo nur eine Hauptſtimme iſt, nicht wohl in Octaven fortſchreiten, außer im Anfange oder am Schluſſe eines Tonſtückes, wo dann dadurch im Grundton eine vollkommene Ruhe und Befriedigung hergeſtellt wird. Indeſſen kommen oft auch Fälle vor, beſonders bei dem Ausdrucke des Erhabenen oder ſolcher Empfindungen, die ſich mit Heftigkeit äußern, bei welchen der Tonſetzer einen melodiſchen Satz von allen vorhandenen Stimmen im Einklange und in Octaven, und zwar mit der trefflichſten Wirkung vortragen laſſen kann, weil das in der Melodie vorhandene Bild dadurch vervielfacht und der Ausdruck desſelben erhöht wird. Wenn aber durch den Fortſchritt zweier oder mehrerer Stimmen in Octaven eine Leerheit in der Harmonie entſteht, ohne daß zumal irgend ein anderes Verlangen befriedigt wird, ſo entſteht eine falſche Octavenfolge, falſche Octavenfortſchreitung oder ein falſcher Octavengang oder man ſagt kurzweg bei einer ſolchen Stelle: Hier ſind Octaven. Als Regel kann man in Beziehung auf die Octavenfolgen annehmen: Falſche und verbotene Octaven ſind im mehrſtimmigen Tonſatze Fortſchreitungen zweier Stimmen in grader Bewegung durch Octaven. Z. B.

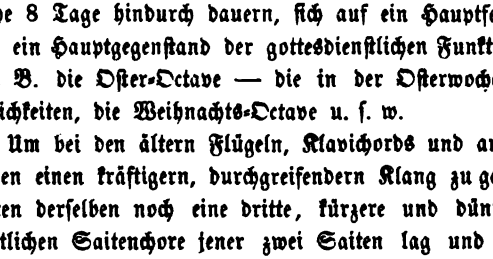


Warum in einem mehrſtimmigen Satze ſolche Octavengänge verboten ſind, läßt ſich daraus genügend erklären, weil, ſobald zwei Stimmen in Octaven fortſchreiten, keine Verſchiedenheit dieſer Stimmen mehr vorhanden iſt, und z. B. der vierſtimmige Satz zum dreiſtimmigen werden würde. Nun giebt es aber auch ſogen. verdeckte Octaven, d. i. ſolche, die nur dann erſt zum Vorſchein kommen, wenn der Intervallenraum zweier, in grader Bewegung in Octaven fortſchreitender Stimmen erſt noch mit durchgehenden Noten ausgefüllt wird, oder anders ausgedrückt: wenn bei der Fortſchreitung zweier Stimmen in grader Bewegung erſt durch Ausfüllung des Schrittes einer der Stimmen die Octave zum Vorſchein kommt; z. B.

Digitized by Google



Von dieſen verdeckten Octaven werden im zweiſtimmigen Satze oder in den beiden äußerſten Stimmen des 3- und 4ſtimmigen Satzes nur die als fehlerfrei angeſehen, bei welchen die Oberſtimme eine Sekunde, die Grundſtimme aber eine Quarte oder Quinte ſteigt oder fällt. Sonſt ſind ſie in dieſen äußerſten Stimmen nicht erlaubt, während ſie in den Mittelſtimmen, oder zwiſchen einer äußerſten und einer Mittelſtimme wohl vorkommen dürfen. — Die Octave als Intervall betreffend wollen wir noch bemerken, daß einige Theoretiker auch von einer übermäßigen und verminderten Octave reden (C–cis, A–as); ſie werden ſich aber bei näherer Betrachtung immer nur als Durchgangstöne, oder höchſtens als um eine Octave höher verſetzte übermäßigte oder verminderte Primen (die ja aber bekanntlich auch nicht von allen Theoretikern ſtatuirt werden) angeſehen werden können, z. E.



In der Orgel heißt Octave diejenige offene Flötenſtimme, die in ihrer Klanggröße um 1 oder 2 Octaven höher ſteht als das Prinzipal. Daher richtet ſich denn auch nach dieſem ganz und gar ihre Tongröße. Iſt das Prinzipal z. B. 16 Fuß, ſo iſt die Octave 8 Fuß, nämlich im Manuale. Im Pedale iſt Octave meiſt das offene Pfeifenwerk, das um eine Octave höher in der Stimmung ſteht, als der Subbaß, wonach ſich hier daſſelbe richtet. Es iſt demnach die Orgelſtimme Octave eigentlich kein ſelbſtſtändiges Regiſter, ſondern nur ein begleitendes, vermittelndes, das nur dazu dient, die Hauptſtimme, d. i. das Prinzipal zu verſtärken, und alſo auch nie ohne dieſes angezogen werden darf. — Endlich verſteht man unter Octave in der römiſchen Kirche auch diejenigen religiöſen Gebräuche, welche 8 Tage hindurch dauern, ſich auf ein Hauptfeſt beziehen und bei denen Muſik ein Hauptgegenſtand der gottesdienſtlichen Funktionen ausmacht. So hat man z. B. die Oſter-Octave — die in der Oſterwoche gebräuchlichen kirchlichen Feierlichkeiten, die Weihnachts-Octave u. ſ. w.

Octävchen. Um bei den ältern Flügeln, Klavichords und auch Pianoforte's den tieferen Tönen einen kräftigern, durchgreifendern Klang zu geben, fügte man den beiden Saiten derſelben noch eine dritte, kürzere und dünnere hinzu, die unter dem eigentlichen Saitenchore jener zwei Saiten lag und grade um eine Octave höher geſtimmt war. Der Name dieſer dritten Saite war, um des letztern Umſtands willen, Octävchen. Natürlich hatten dieſe Octävchen, weil ſie ihrer Stimmung wegen weit kürzer als die eigentlichen Saiten ſein mußten, auch ihren eigenen Steg, der vor dem großen Stege lag. Beim Spielen traf

Digitized by Google

die Tangente immer erſt das Octävchen, und dann mit dieſem den eigentlichen Saitenchor.

Octavenfolge, Octavenfortſchreitung, Octavengang, ſ. Octave.

Octavengattung. Unter dieſem Ausdruck verſteht man die verſchiedene Lage der halben Töne in ein und derſelben Tonleiter. Bekanntlich ſind in jeder Tonleiter zwei halbe Töne enthalten; ihre übrigen Stufen ſind ganze Töne. Von dem eigentlichen Grundton der Leiter angefangen liegen in der Durtonart dieſe Halbtöne zwiſchen der 3ten und 4ten, und 7ten und 8ten Stufe, in der Molltonart zwiſchen der 2ten und 3ten, und 5ten und 6ten Stufe der Leiter. Je nachdem man nun aber die Leiter mit einem andern Tone als dem Grundtone anfängt, wird auch die Lage der Halbtöne anders. So macht z. B. in C-Dur die Tonreihe h, c, d, e, f, g, a eine andere Octavengattung aus, als d, e, f, g, a, h, c, weil dort die Halbtöne zwiſchen der 1ſten und 2ten, und 4ten und 5ten, hier aber zwiſchen der 2ten und 3ten, und 6ten und 7ten Stufe liegen. Es iſt leicht einzuſehen, daß man auf dieſe Weiſe jede Tonleiter in eben ſo viele Octavengattungen umwandeln kann, als ſie Stufen enthält, alſo in ſieben. Jetzt aber macht man von dieſer Eintheilung einer Tonart nach Octavengattungen gar keinen, wenigſtens keinen beſondern Gebrauch mehr, weil nach unſrer Art zu moduliren dadurch nicht das Geringſte in der Natur der Tonart abgeändert wird. Bei den Alten indeß ſcheint die Eintheilung ihrer Tonarten größtentheils von dieſem Unterſchiede der Octavengattungen abgehangen zu haben. Die mancherlei Tonarten oder Weiſen der Griechen waren ſicher im Grunde Nichts als Verwechslung der Tonfolgen in der Leiter, alſo nur verſchiedene Octavengattungen. Ja ſogar Euklid ſpricht in ſeiner Einleitung in die Harmonie ſchon von 7 Octavengattungen. Dieſe ſind nach unſerm Syſtem der Tonleiter und Notenbedeutung: 1) A h c d e f g, 2) H c d e f g a, 3) C d e f g a h u. ſ. w. Bei ihm aber heißen die Tonreihen 1) A h c d e f g, 2) B c d es f ges as, 3) H cis d e fis gis a u. ſ. w., und er nennt ſie Tonarten. Uebrigens war er nicht der einzige Lehrer und Schriftſteller, der Octavengattungen mit Tonarten verwechſelte.

Octavflöte, 1) der Name einer kleinen Flöte à bec und einer kleinern, um eine Octave höher als die gewöhnliche Flöte ſtehende Querflöte (ſ. Flöte); 2) die Orgelſtimme, die gewöhnlicher ſchlechtweg nur Octave genannt wird (ſ. Octave).

Octett, (ital. Ottetto), ein Muſikſtück, das für 8 konzertirende Stimmen geſetzt iſt. Das Wort wird gewöhnlich nur für Inſtrumental-Kompoſitionen erwähnter Art gebraucht und kommt von dem lat. octo — acht.

Octiphonium, ein im reell achtſtimmigen Satze geſchriebenes Tonſtück.

Octochord, (von octo — acht und chorda — Saite), zuerſt daſſelbe was **Octachordum** (ſ. d.); dann nannten die Alten auch wohl ihre achtſaitige Lyra das Octochord oder den Achtſaiter; endlich führt auch dieſen Namen ein vom Muſikdirektor Wilke in Neu-Ruppin erfundenes Inſtrument, beſtehend aus einem

Digitized by Google

Brett mit 8 Saiten überspannt. Es soll dazu dienen, das Intervallen-Verhältniß sowohl in der diatonischen als chromatischen Scala genau zu bestimmen, und somit ein Mittel sein, jedes Klavierinstrument danach genau und richtig stimmen zu können. Der Erfinder bestimmte dasselbe besonders für Landschullehrer und Organisten, welche selten in der Stimmung ihrer Instrumente große Uebung des Gehörs erlangt haben. Näheres darüber findet man in Wilke's „Leitfaden zum praktischen Gesang für Elementarschulen" und in der Leipz. allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1812, pag. 339.

Ode, ein Gedicht der rein lyrischen Gattung oder derjenigen Klasse der lyrischen Gedichte, welche das innere Leben des Dichters, wie es sich in einzelnen Zuständen des bewegten Gefühls verkündet, am unmittelbarsten und reinsten, d. h. in einer unmittelbaren Aeußerung in der Gegenwart, ausdrücken. (Siehe Lyrisch). Die Griechen nannten jedes lyrische Gedicht, welches sich vorzüglich zum Gesange eignete, mithin vorzüglich das rein lyrische Gedicht, entgegengesetzt dem elegischen oder der Elegie, eine Ode (ωδη), d. i. Gesang, Lied, und umfaßten darunter auch das Lied, welches die Neueren von der Ode abgesondert haben. Wir kennen die griechischen Oden durch die Chorgesänge der griechischen Dramen, durch Pindars heroische Oden, welche die Sieger in den geheiligten Nationalspielen und Kämpfen als Söhne der Götter preisen, durch die wenigen Ueberreste der Liebesgesänge der Sappho, des Alcäus u. A., durch die anakreontischen Gesänge, durch die Skolien und durch die Nachahmungen der Römer, besonders im Horaz. Weder der Gegenstand noch der Grad des Gefühls und der Erhebung schloß ein rein lyrisches Gedicht oder einen rein lyrischen Gesang von dem Namen Ode aus. So war denn bei den Alten die Ode, auch in der Musik, eben das, was wir jetzt Lied nennen, und es ist leicht begreiflich, was sie unter dem oft vorkommenden Ausdruck Odische Musik verstanden, nämlich die lyrische Musik, da diese bei ihnen ausschließlich im Gesange bestand, dann endlich auch jede Art von Vokalmusik überhaupt.

Odeon oder **Odeum**, bei den Griechen und später auch bei den Römern ein zu poetischen und musikalischen Wettstreiten (s. d.) bestimmtes öffentliches Gebäude. Das erste O. wurde zu Athen von Perikles aufgeführt und späterhin zu Volksversammlungen und Gerichten gebraucht. In der Folge wurden noch 2 andere Odeen von Pausanias und Herodes Attikus erbaut. In verschiedenen griechischen Städten wurden sie nachgeahmt. Rom erhielt erst unter den Kaisern Odeen. Das eine ließ Domitian, das andere Trajan aufführen. Das Aeußere der Odeen glich im Ganzen einem Theater, nur daß die Bühnen natürlich viel kleiner waren.

Odington oder **Odyngton**, Walter, ein englischer Benediktinermönch des 13ten Jahrhunderts, war zuerst im Kloster Evesham in der Grafschaft Worcester und dann zu Canterbury, in welcher Stadt er auch 1228 zum Erzbischof gewählt, aber vom Pabste nicht bestätigt wurde. Er ist einer der ältesten bekannten Schriftsteller über Mensuralmusik und verfaßte noch zu Evesham einen Traktat: „De speculatione musicae" (in 6 Büchern), welcher sich im Mscrpt. (aber erst im 15ten Jahrhundert abgeschrieben) auf der Bibliothek des Christ-Colle-

Digitized by Google

giums zu Cambridge befindet, aber nicht bloß von der Mensuralmusik handelt, sondern auch über die Proportionen der Intervalle, über Consonanzen und Dissonanzen, über die damalige Notation, über die Verhältnisse der Längen der Saiten und Orgelpfeifen, über die verschiedenen Arten des Kirchengesanges, ja sogar über die lateinische Prosodie sich verbreitet. (Eine detaillirtere Angabe des Inhalts siehe in Burneys und Forkels Musikgeschichten, in Fétis „Biogr. universelle" u. s. w.). Da dieser Traktat, wie schon oben gesagt wurde, im Kloster Evesham verfaßt wurde und auch in dem angegebenen Manuscript von dort datirt ist, Odington aber um 1228, wie man ebenfalls oben sieht, schon in Canterbury war, so ist es wohl nicht ganz richtig, wenn wie gewöhnlich geschieht, seine Blüthezeit um 1240 gesetzt wird. Fétis beweis't ziemlich evident, daß dieser Traktat im Anfang der Regierung Heinrichs III., vielleicht um 1217, verfaßt sein müsse. Danach ist denn die Jahreszahl 1240 im Art. Mensuralmusik (bei Erwähnung der Blüthezeit Odingtons) zu berichtigen.

Odische Musik, s. Ode.

Odo, der Heilige, aus einer adligen französischen Familie stammend, machte seine Studien unter dem berühmten Remi d'Auxerre. wurde Canonikus und erster Sänger (Chantre) an der Kirche St. Martin in Tours (899), und trat dann zehn Jahre später in das Kloster von Beaume in der Franche-Comté, worauf er Abt zu Aurillac, dann zu Fleuri und endlich 927 zu Cluny wurde. In letzterm Kloster starb er am 18. November 942 und wurde bald nach seinem Tode kanonisirt. Er ist der Verfasser eines „Dialogus de Musica" betitelten Traktats, den Gerbert in seinen Scriptores eccles. (Bd. I, pag. 252 ff.) mitgetheilt hat und der auch öfter dem Guido, aber irrthümlich, zugeschrieben wurde. Der Traktat handelt über die Eintheilung und den Gebrauch des Monochordes, vom Ton und Halbton, von den Consonanzen, von den Modis, von deren Transposition und Formulirung u. s. w., es ist also eine Art praktischen Handbuches der Musikwissenschaft damaliger Zeit. Die Fragmente: „Proemium tonarii", „Regulae de Rhythmimachia", „Regulae super abacum", „Quomodo organistrum construatur", die ebenfalls Fürstabt Gerbert unter dem Namen Odo's hat abdrucken lassen, hält Fétis nicht für Werke desselben; wenigstens sind die „Regulae super abacum" von dem Scholastiker Gerbert und befinden sich unter dessen Namen auf der pariser Bibliothek. — Man nennt Odo auch als den Komponisten von Antiphonen, Hymnen u. s. w., die noch auf der Bibliothek des Klosters Cluny sich befinden sollen.

Odoardi, Giuseppe, ein simpler Bauer, geb. im Territorium von Ascoli (in der Mark Ancona) im J. 1740, brachte es durch eigenes Geschick und ohne bei einem Geigenmacher in der Lehre gewesen zu sein, dahin, daß er Violinen verfertigte, welche in Italien von Vielen den besten cremoneser Instrumenten gleich geschätzt werden. Trotzdem, daß er schon in seinem 28sten Jahre starb, hat er dennoch beinahe 200 Violinen fertig gebracht.

Odontismos. Hiermit bezeichneten die alten Griechen einen Theil des Liedes oder Tonstücks, das von denen gespielt oder gesungen ward, die bei den pythischen Spielen um den Preis stritten.

Digitized by Google

Oedephone, ein Instrument, das dem Chladnischen Klavicylinder und Euphon sehr ähnlich, ja im Grunde nur eine unbedeutende Variation desselben ist, und allen Instrumenten aufs Genaueste gleicht, auf denen, wie bei den Chladnischen, der Ton vermittels einer Klaviatur und eines Cylinders aus Metallstäben hervorgelockt wird. Der Erfinder ist ein gewisser Vanderburg aus Wien, der 1818 mit seinem Instrumente in London war und großes Aufsehen machte.

Oehlinger, Sebastian, geb. den 17. Januar 1785 zu Schartenberg in Oberösterreich, und gest. den 10. Juli 1818 zu Wien, als Hoforganist, welchen Posten er seit 1811 bekleidete, war ein vortrefflicher Orgel- und Klavierspieler und hat auch Mancherlei komponirt, wovon aber Nichts durch den Druck weiter verbreitet worden ist.

Oelrichs, Johann Carl Conrad, geb. zu Berlin im J. 1722, machte seine ersten wissenschaftlichen Studien in seiner Vaterstadt, und bezog dann die Universität Frankfurt a. O., wo er die Rechte studirte und auch Doktor derselben wurde. 1752 wurde er Professor in Stettin, bekleidete dieses Amt bis in sein 50stes Jahr und kehrte dann nach Berlin zurück, wo er den Posten eines Residenten des Herzogs von Zweibrücken und einiger anderer deutscher Fürsten erhielt und bis an seinen Tod, der am 30. Dezember 1790 erfolgte, bekleidete. Seine zahllosen juridischen, bibliographischen und historischen Abhandlungen übergehen wir natürlich hier und erwähnen nur einer seiner Dissertationen, die für den Musiker interessant ist und den Titel führt: „Historische Nachricht von den akademischen Würden in der Musik und öffentlichen musikalischen Akademien und Gesellschaften" (Berlin, 1752).

Oelschläger, Friedrich Moritz Ferdinand, geb. zu Stettin im J. 1798, genoß den ersten Musikunterricht von seinem nachmaligen Schwiegervater, dem Musikdirektor Haak; doch war seine Jugendbildung im Allgemeinen mehr eine wissenschaftliche als musikalische. Um das Jahr 1818 bezog er die Universität Halle, um sich dem Studium der Rechtswissenschaft zu widmen. Als tüchtiger Sänger und geschickter Klavierspieler wurde er in allen musikalischen Cirkeln jener Stadt gern gesehen, leitete auch einen, meistentheils aus Studirenden gebildeten Verein für Instrumentalmusik und komponirte Mancherlei, darunter auch eine Sinfonie. Nach Verlauf des akademischen Trienniums kehrte O. in seine Vaterstadt zurück, wo er beim Oberlandesgericht angestellt wurde. Nachdem er bei demselben einige Jahre gearbeitet hatte, erwachte in ihm die Lust und Liebe zur Musi mit solcher Stärke, daß er sich entschloß seinen Lebensplan zu ändern und sich ganz der Kunst zu widmen. Er nahm aufs Neue Unterricht in der Theorie der Musik und ging im J. 1824 nach Berlin, um sich dort weiter auszubilden. Nach Stettin zurückgekehrt, übernahm er die Leitung des schon vor langer Zeit von seinem Schwiegervater Haak errichteten Gesangvereins, mit dem er nach und nach eine Reihe großer Oratorien zur öffentlichen Aufführung brachte und der später noch unter Löwe's Leitung fortblühte. Inzwischen war sein Schwiegervater durch Alter und Krankheit so geschwächt, daß er dessen Aemter übernahm und ihm nach seinem 1825 erfolgten Tode als Kantor und Organist der vereinigten Marienstifts- und Schloßgemeinde succedirte.

Digitized by Google

Von seinen zahlreichen Kompositionen sind unsres Wissens nur einige Sammlungen mehrstimmiger Gesänge im Druck erschienen.

Oelschlegel, oder **Oelschlögel**, Johann, auch Lohelius genannt, geb. im J. 1724 zu Dux in Böhmen, wurde zu Mariaschein wissenschaftlich und musikalisch unterrichtet und auch daselbst Organist bei den Jesuiten. Dann wandte er sich zu mehrerer Belehrung nach Prag und wurde hier als Organist an der Dominikaner- und Maltheserkirche angestellt. Im J. 1747 trat er in den Prämonstratenser-Orden, resp. in das Kloster Strahow, und wurde 1756 zum Chordirektor daselbst ernannt. Nun nahm er noch Unterricht in der Theorie und Komposition bei Sehling und Habermann und fing an fleißig zu produciren. Obgleich er niemals die Orgelbaukunst studirt hatte, übernahm er es doch im J. 1759, die strahower Stiftsorgel, die erst 1746 erbaut, aber schon in sehr schlechtem Zustande war, ganz allein zu repariren oder vielmehr ganz umzubauen. Nach 15jähriger Anstrengung, nur geleitet von seinem Geschick und unterstützt durch das Lesen aller möglichen Werke über Orgelbau, brachte er die Arbeit zu Stande und die strahower Orgel gehörte nunmehr zu den besten in Böhmen. Die Beschreibung derselben gab er 1786 zu Prag heraus, unter dem Titel: „Beschreibung der in der Pfarrkirche des königl. Prämonstratenserstiftes Strahow in Prag befindlichen großen Orgel, sammt vorausgeschickter kurzgefaßter Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln". (Eine noch ausführlichere Beschreibung, nebst einer Anweisung zu etwa nöthigen Reparaturen hat er noch in Mscrpt. hinterlassen). Gest. ist O. in seinem Kloster am 2. Februar 1788. — Von seinen Kompositionen kennt man 8 Oratorien, viele Messen und Motetten, ein Requiem, Offertorien und verschiedene kleinere Kirchenstücke in großer Zahl.

Oesten, Theodor, beliebter Klavierkomponist, wurde am 31. Dezember 1813 zu Berlin geb., und erhielt schon in früher Jugend Unterricht auf den gebräuchlichsten Instrumenten. Seine späteren Lehrer waren die Kammermusiker Böhmer und Tamm für Komposition und Klarinette, und Dreschke für Klavier und Gesang. Vom Jahre 1834 ab machte er den dreijährigen Cursus in der Vokal- und Instrumentalkomposition auf der königl. Akademie der Künste zu Berlin, unter Rungenhagen, G. A. Schneider und Bach durch, und ertheilte später Klavierunterricht. Im J. 1843 erschien seine erste Klavierkomposition, welche bald andere ähnliche Sachen im gefälligen und brillanten Styl nach sich zog, bis er endlich von den Verlegern so in Anspruch genommen wurde, daß er das Unterrichten ganz einstellen mußte. Vom Jahre 1850 bis 1857 schrieb er ausschließlich für die Verlags-Handlung von N. Simrock in Bonn. Oestens zahlreiche Kompositionen (er hat Opus 150 bereits überschritten) sind entweder instructive Werke oder Salonpiecen, sowohl über eigene als fremde Themen und sowohl für Anfänger als für geübte Spieler, besonders für Dilettanten, bestimmt; sie zeichnen sich durch Gefälligkeit, Faßlichkeit und bequeme Spielart aus, und sind auch in Amerika verbreitet.

Oesterlein, Gottfried Christoph, war Arzt in Nürnberg, aber auch als Lautenspieler, als welcher er ein Schüler des berühmten Weiß war, in ganz Deutschland hochangesehen. Er starb zu Nürnberg im J. 1789. — Ein anderer

Digitized by Google

Oesterlein, dessen Vorname nicht bekannt ist, war Klavierinstrumentenmacher zu Berlin und starb daselbst im J. 1792. Seine Klaviere und Flügel hatten ihrer Zeit einen großen Ruf und wurden theuer bezahlt.

Oesterreich, Georg, geb. im J. 1576, kam schon frühzeitig als Musiker in die Dienste des Markgrafen von Anspach, 1621 jedoch als Kantor nach Windsheim, wo er im J. 1633 starb. — 1615 erschien zu Rothenburg an der Tauber sein „Kantorbüchlein", eine Sammlung von ihm gedichteter und komponirter Kirchengesänge, von denen viele in fränkische und baierische Gesangbücher übergegangen sind. — Ein anderer Georg Oesterreich war im J. 1664 in Magdeburg geboren, genoß dort beim Kantor Scheffler den ersten musikalischen Unterricht und kam dann in seinem 14ten Jahre nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er von Joh. Schelle musikalische Unterweisung erhielt. 1680 kam er als Altist in die hamburger Rathskapelle, machte weitere wissenschaftliche Studien auf dem Johanneum in genannter Stadt, besuchte darauf die Universität Leipzig und ging endlich wieder nach Hamburg, als Tenorist. 1686 kam er in die Kapelle nach Wolfenbüttel und 1690 wurde er Kapellmeister in Gottorp, wo er eine Reihe von Jahren war, dann aber die Stelle eines Kapellisten und Kantors an der Schloßkirche in Wolfenbüttel annahm und hier im J. 1735 starb. Von seinen Kompositionen hat sich in weitere Kreise Nichts verbreitet.

Oestreich, Carl, ein vortrefflicher Hornvirtuos, kam, nachdem er bis 1826 in der dresdner Kapelle angestellt gewesen, auf einer größern, durch Deutschland unternommenen Kunstreise, nach Frankfurt a. M. und wurde hier im Orchester als erster Hornist placirt. Diese Stelle hatte er noch gegen Ende der 30er Jahre inne. — Komponirt hat er Einiges für sein Instrument; dann Lieder und Gesänge, Pianofortesachen, und auch Einiges für Flöte.

Oestreich, Johann Marcus, ein berühmter Orgelbauer, lebte zu Oberbimbach unweit Fulda, wo er auch am 25. April 1738 geb. war und 1813 starb. Außer vielen und bedeutenden Reparaturen, kennt mam von ihm 37 neuerbguete Orgelwerke, darunter einige sehr großartige. Sie sind in Hessen, Bückeburg u. s. w. verstreuet.

Offenflöt, eine von Holz verfertigte Orgelstimme, deren Pfeifen offen, von engerer Mensur und etwas höherem Aufschnitt sind als die hölzernen Pfeifen des engsten Prinzipals; daher diese Stimme auch stumpfer und schwächer als das Prinzipal klingt. Sie wird zu 8′ und 4′ gearbeitet. Als Quinte benutzt heißt sie Quintflöte und in alten Orgeln findet man sie unter dem Namen Aperta oder Tibia aperta.

Offene Flöte, auch **offene Pfeife** ist jede cylinderförmige, oder viereckige gerade auslaufende Orgelpfeife, deren Luftsäule ungehindert in gerader Richtung ausströmt. Der Ton der offenen Pfeifen ist immer frischer als der gedeckter.

Offener Kanon, s. Kanon.

Offertorium wird das in der katholischen Messe (s. d.) zwischen dem Credo und Sanctus eingeschaltete Musikstück genannt, welches als eine den Moment der Wandlung vorbereitende Antiphone, in einem still feierlichen, ernsten und frommen Charakter gehalten sein muß. Auch hier schreibt die römische Kirche, wie bei

Digitized by Google

dem Graduale (ſ. d.) für alle Sonn- und Feſttage beſtimmte Pſalmen, Hymnen u. ſ. w. vor, welche Regel jedoch zum öftern eine Ausnahme erleidet, indem die ſogenannten Texte de omni tempore ſowohl zu Gradualen als Offertorien auch mitunter willkührlich gewechſelt werden können. — Der Name Offertorium kommt her von den Opfern (Oblationen) der erſten Chriſten, die ſie während dieſes Theils des Gottesdienſtes unter Abſingung von Pſalmen und anderen Liedern, wovon jetzt nur ein oder der andere Vers vom Prieſter in der Stille gebetet wird, auf den Altar niederlegten, oder dem geiſtlichen Sammler darreichten.

Officium, (lat.) — Pflicht, Obliegenheit; dieſer Ausdruck iſt in der römiſchen Kirche als Bezeichnung auch auf den Gottesdienſt (Officium divinum) und einzelne Theile deſſelben übergegangen. — Officium Beati Isidori, ſ. Officium Mozarabicum. — Officium defunctorum oder pro defunctis, ſ. v. als Requiem (ſ. d.). — Officium Dei genitricis, das Abſingen gewiſſer Horen, der Jungfrau Maria zu Ehren. — Officium diurnum, eine Hora, welche bei Tage geſungen wird; z. B. die Prim, Terz, Sext, Non, Vesper und das Completorium. — Officium gothicum, ſ. Off. Mozarabicum. — Officium matutinum, die Frühmette. — Officium nocturnum, bei Nacht geſungene Horen. — Officium Toletanum, ſ. Off. Mozarabicum. — Officium vespertinum, ſ. Vesper.

Officium Mozarabicum, oder gothicum, Beati Isidori und toletanum, iſt das 633 auf dem Concil von Toledo unter dem Könige Siſenand eingeführte Ritual der ſpaniſchen Kirche, und um ſo merkwürdiger, als es viele Gebräuche und Formeln enthält, die in der ſpaniſchen Kirche von der erſten Zeit des Chriſtenthums an in Uebung geweſen ſind. Weil bei dem ſpätern Aufdringen mehrerer römiſcher Gebräuche einige Gemeinden und 6 Kirchen Toledo's ſtandhaft bei ihrer alten Weiſe beharrten, ſo erhielt das O. mozarab. oder goth. auch den Titel toletanum. Mozarabicum hieß es, weil die unter den Saracenen lebenden und Mozarabes genannten Chriſten das Off. beſtändig behielten und Off. Beati Isidori, weil es wahrſcheinlich vom heil. Iſidorus durchgeſehen worden iſt. Der Cardinal Ximenes ſtiftete zu Toledo auch eine beſondere Kapelle, in der noch jetzt der Gottesdienſt nach dem Off. mozarabicum oder goth. gehalten wird, und gab das Missale 1500 und das Breviarium 1502, aber nicht unverändert, namentlich auch in Bezug auf die unzweifelhaft noch manche arabiſchen Elemente enthaltenen Geſänge, heraus, und man vermuthet, daß es ſehr ſtarke Veränderungen zu Gunſten des römiſchen Rituals ſind, da alle Handſchriften des Off. Mozarabicum vernichtet worden ſind.

Ofterdingen, Heinrich von, auch Affterdingen und Effterdingen, mit dem Beinamen der Ehrenhafte, einer der berühmteſten Minneſänger aus dem 12ten und 13ten Jahrhundert (dem ſchwäbiſchen Zeitalter), von deſſen Lebensumſtänden jedoch wenig bekannt iſt. Seine Jugend, heißt es brachte er in Oeſterreich an dem Hof des Herzogs Leopold VII. zu. Hier bildete er ſich zum Dichter, unternahm von Zeit zu Zeit Reiſen und verbreitete allenthalben den Ruhm ſeines Fürſten. Ein Gleiches that er auch an dem Hofe des Landgrafen Herrmann von Thüringen, wo er in einem öffentlichen Wettſtreite mit Wolfram von Eſchenbach, wovon der Krieg auf der Wartburg Kunde giebt, den

Digitized by Google

Lobpreisern Herrmanns das Lob Leopolds entgegensetzte. Erbittert versuchten seine Gegner allerlei Mittel, ihn bei dem Landgrafen in Ungnade zu bringen und vom Hofe zu entfernen. Endlich ward auf des Landgrafen Veranlassung Klingsohr aus Ungarn, ein hochberühmter Sänger damaliger Zeit, als Schiedsrichter herbeigerufen; der Ausspruch desselben war für Ofterdingen. Wir haben von O's Poesie Nichts übrig als einige Stellen des Krieges auf der Wartburg in der Manesse'schen Sammlung. Auch gehört ihm ein Theil des Heldenbuches, man sagt den: „König Laurin und der kleine Rosengarten". Daß er der Verfasser des Nibelungenliedes gewesen, entbehrt allen Grundes. Novalis hat O's Namen an die Spitze eines schönen, aber unvollendeten Romans gestellt.

Oginski, Michael Kleophas, Graf von, Großschatzmeister von Litthauen, geb. am 25. September 1765 zu Gurow bei Warschau, trat, 19 Jahre alt, in den polnischen Staatsdienst, wurde Abgeordneter beim Reichstage, dann außerordentlicher Gesandter in Holland und 1793 Schatzmeister. Als Kosciuszko 1794 das Volk zum allgemeinen Aufstande rief, gab O. sein Portefeuille zurück und wurde Chef eines auf seine Kosten ausgerüsteten Jägerregiments. Nach glänzenden Beweisen von Muth und Ausdauer zwang ihn der unglückliche Ausgang des Kampfes zur Flucht und seine Güter wurden die Beute der russischen Generale. Von den polnischen Patrioten zu ihrem Agenten in Paris und Constantinopel ernannt, bot er für die Wiederherstellung seines Vaterlandes Alles auf, und erst, als jede Hoffnung dazu verschwunden war, bat er beim Kaiser Alexander um die Erlaubniß, auf sein Landgut Zaleste bei Wilna zurückzukehren, die er 1802 erhielt. Hier lebte er mehrere Jahre den Wissenschaften, der Musik und dem Gartenbau, nebenbei beschäftigt mit der Redaktion seiner Memoiren. Nach dem tilsiter Frieden begab er sich mit seiner Familie nach Frankreich und Italien. Zwar kehrte er 1810 als Geh. Rath und Senator nach Rußland zurück und erwarb sich das Vertrauen des Kaisers Alexander, doch schon 1815 wandte er sich wieder nach Italien, lebte meist zu Florenz und starb auch daselbst im J. 1831. — In unsrem Buche verdient O. angeführt zu werden als Komponist französischer und italienischer Gesänge und, vor allen Dingen, schöner Polonaisen. Es sind diese letzteren 14 an der Zahl, die sehr oft aufgelegt worden sind, und von denen namentlich eine in F-moll — gewöhnlich die „Todtenpolonaise" genannt — berühmt wurde. Den angeführten Namen erhielt die Polonaise daher, weil man aufbrachte (wahrscheinlich um dem Stücke einen Nimbus zu verleihen), daß O., durch seine Geliebte einen Andern sich vorgezogen sehend, aus Verzweiflung darüber sich erschossen habe, während die Polonaise bei dem Hochzeitsfeste seines Rivalen und der ungetreuen Geliebten gespielt und getanzt wurde. Es ist aber erwiesen, daß die Polonaise schon 1793 komponirt wurde, mithin, wie man oben sieht, O. noch eine sehr geraume Zeit nachher am Leben war. — Sein Oheim, Michael Casimir, Großhetmann von Litthauen, geb. 1731 zu Warschau und gestorben in seinem Schlosse Slonim im J. 1799, war ebenfalls ein talentvoller Musikdilettant; er komponirte Tänze und Gesänge und brachte 1766 die von Hochbrucker ersonnenen vier Pedale an der Harfe zuerst auf sieben.

Digitized by Google

Ohlhorst, Johann Christian, geb. 1753 im Braunschweigischen, ging schon in seinem 20sten Jahre zum Theater, erst als Sänger und später als Musikdirektor bei verschiedenen herumziehenden Truppen. Um 1784 war er Mitglied der Tilly'schen Schauspielergesellschaft, die damals sich im Mecklenburgischen aufhielt, und gegen 1790 kam er nach Königsberg, wo er bis in die ersten Jahre des laufenden Jahrhunderts blieb. Nach der Zeit scheint er sich nach Ungarn, Rußland und Polen gewendet zu haben und in letzterm Lande um 1812 gestorben zu sein. In den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts waren mehrere kleine Opern seiner Komposition, z. B. „Adelstan und Röschen", „Das Jahrfest", „Die Zigeuner", besonders auf kleineren Bühnen sehr beliebt.

Ohmann, Anton Ludwig Heinrich, geb. am 13. Februar 1775 zu Hamburg, wo sein Vater Direktor der Kapelle der französischen Gesandtschaft und Musiklehrer war. Sehr früh entwickelten sich unter der väterlichen Leitung seine Anlagen zur Kunst. Seine erste öffentliche Anstellung erhielt er als Violinspieler am Stadttheater zu Hamburg, welche er 1795 aber aufgab, um als Musikdirektor an das Theater in Reval zu gehen. Hier versuchte er sich, um den Anforderungen seiner Freunde zu genügen, bald selbst auf den Brettern, und zwar in Baßpartien. 1797 berief ihn Kotzebue an das Hoftheater nach Wien. 1799 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Breslau, wo er als erster Bassist bald der Liebling des Publikums wurde. Um seine damals in Petersburg lebenden Eltern wieder zu sehen, trat er 1802 eine Kunstreise dorthin an, auf welcher er sich auch als Klavierspieler hören ließ. In Riga zu einem Cyclus von Gastrollen aufgefordert, wurde ihm schon nach der dritten ein stehendes Engagement angeboten, welches er auch annahm. Als sich 1809 das rigaer Theater auflöste, begab er sich nach Reval, war aber 1820 wieder in Riga, wo er 5 Jahre lang unter der Direktion seines Bruders die Musikdirektorstelle an dem neuerrichteten Theater bekleidete, dann als Violoncellist ins Orchester trat, und 1829 an Telemanns (Neffen des berühmten Hamburgers gleichen Namens) Stelle an den Stadtkirchen Musikdirektor wurde. In diesem Amte wirkte er bis zu seinem am 30. September 1833 erfolgten Tode. — O. war ein guter praktischer Musiker und hat auch Verschiedenes komponirt, darunter auch die Opern „Die Prinzessin von Cacambo", „Der fürstliche Wildfang", „Der Kosak und der Freiwillige".

Ohr. Oft gebraucht man in der Musik dieses Wort für Gehör (s. d.), obschon es eigentlich nur das Werkzeug dieses bezeichnet. So sagt man: Dieser oder Jener hat ein gutes oder schlechtes musikalisches Ohr (statt Gehör).

Okeghem, auch Ockeghem und noch öfter Ockenheim genannt, das Haupt der sog. zweiten niederländischen Schule und der Stammvater der artificios-kontrapunktischen Setzweise. Genaues und Verbürgtes über die Lebensgeschichte dieses berühmtesten Tonmeisters des 15ten Jahrhunderts hat man nicht; was Fétis davon erforscht und was auch bis jetzt die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat, ist Folgendes: O. ist um 1430 zu Bavay, oder doch wenigstens im Hennegau geboren, machte seine musikalischen Studien bei Binchois und wurde dann erster Kapellan des Königs Carl VII. von Frankreich. 1461 kam er dann als

Digitized by Google

Sänger (Chantre) und Thesaurarius an die Abtei St. Martin in Tours und blieb hier bis an das Ende seines Lebens, welches bald nach 1512 erfolgt sein muß. — Bruchstücke aus Kompositionen O's findet man mitgetheilt in Glarean's Dodecachord, in Burney's, Hawkins und Forkels Musikgeschichten, in Kiesewetters Geschichte der europ. abendländischen Musik u. s. w.

Oktave, und Alles was damit zusammenhängt, s. Octave.

Oktett, s. Octett.

Oktochord, s. Octochord.

Ole Bull, s. Bull, Ole.

Oley, Johann Christoph, geb. zu Bernburg, und gestorben 1789 als Organist und zweiter Lehrer an der Schule zu Aschersleben, war seiner Zeit ein guter Klavier- und Orgelspieler, und hat man auch Kompositionen von ihm, als: Variationen und Sonaten für Klavier, variirte Choräle für Orgel.

Oliveira, Antonio, ein Dominikaner-Mönch aus Lissabon, war in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts in seiner Vaterstadt als Chordirektor an der St. Julianskirche angestellt, begab sich aber später nach Rom, wo er auch starb. Die von ihm hinterlassenen Messen, Motetten und Psalmen waren ihrer Zeit sehr geschätzt.

Olivieri, Giuseppe, ein Tonsetzer aus der römischen Schule, war Kapellmeister an der Kirche San Giovanni in Laterano in Rom und war als solcher der Nachfolger des Antonio Cifra. Doch hatte er dieses Amt nur ein Jahr lang inne, von 1622 bis 1623, wo dann ein ebenfalls Olivieri, aber Antonio mit Vornamen, Geheißener sein Nachfolger wurde. (Einige behaupten, daß dieser Antonio O. mit dem im vorhergehenden Art. erwähnten Oliveira identisch gewesen sei). Vermuthlich ist Giuseppe O. eben im J. 1623 gestorben. — Man hat von ihm Motetten für Sopransolo mit Chor (1600 zu Rom erschienen), und auch zwei- und dreistimmige Madrigalen, die unter dem Titel „La Turca armoniosa etc." zu Rom im J. 1617 im Druck herauskamen. Uebrigens war er einer der ersten ital. Tonsetzer, welche bei ihren Accompagnements den Generalbaß anwendeten und dem Gesang mehr Verziertes verliehen.

Olophyrmos (griech.), wörtlich: Winseln, Klagen, Klagegeschrei; daher in der Musik: ein Klagelied, Trauerlied.

Olympische Spiele, s. Wettstreite.

Olympus. Die alten griechischen Schriftsteller erwähnen zweier Tonkünstler dieses Namens. Der ältere war aus Mysien, ein Sohn des Meon und Schüler des Marsyas. Plutarch, Aristoxenos, Aristoteles und Plato rühmen seine Verdienste um die Kunst, ohne übrigens mit voller Bestimmtheit anzuführen, was er eigentlich Besonderes geleistet hat. Nach dem Einen soll er einen lydischen traurigen Todtengesang für die Flöte gesetzt haben, nach dem Andern der Erste gewesen sein, welcher die Griechen mit den Saiteninstrumenten bekannt machte; wieder Andere schreiben ihm die Erfindung verschiedener Nomen und Gesangsarten zu. — Der andere O. war ein Phrygier und lebte zur Zeit des Königs Midas, erfand der Sage nach das Genus enharmonicum und noch manches

Digitized by Google

andere für die Musik Wichtige, was sich aber ebenfalls nirgends mit Bestimmtheit angegeben findet. Oft auch werden beide Musiker mit einander verwechselt.

O. M., Abbreviatur für Ober-Manual.

Oudamaris, veraltete und fehlerhafte Benennung der Orgelstimme Undamaris.

Onslow, (spr. Onslo), George, bedeutender Instrumental-Komponist, geb. zu Clermont im Departement Puy de Dome am 27. Juli 1784. Sein Vater war der zweite Sohn eines englischen Lords dieses Namens, der sich in Frankreich niederließ und sich mit einem Fräulein von Bourdeilles, welches aus dem Hause Brantôme stammte, vermählte. Die Musik bildete nur einen zufälligen Theil seiner Erziehung, und wenn schon bei einem ziemlich langen Aufenthalte, den er in seiner Jugend in London machte, Hüllmandel, Dussek und Cramer seine Lehrer auf dem Klavier waren, so erwachte doch bei dem Knaben, den die Natur zu einem bedeutenden Komponisten bestimmt hatte, der musikalische Trieb erst spät und entwickelte sich langsam. Die erhabensten und ergreifendsten dramatischen Werke machten lange keinen Eindruck auf ihn, bis endlich eine Aufführung der Ouvertüre zu „Stratonice" (von Mehul) den Funken, der in seinem Innern schlummerte, erweckte, was Meisterwerke wie „Don Juan" und „Die Zauberflöte" nicht vermocht hatten. „Als ich jenes Musikstück hörte", sagt er selbst, „fühlte ich eine so lebhafte Aufregung in meiner Seele, daß ich auf einmal von Gefühlen ergriffen wurde, die mir bis dahin unbekannt gewesen waren. Noch heute sind mir dieser Augenblick und meine Empfindungen in demselben gegenwärtig. Von dem Zeitpunkte an betrachtete ich die Musik mit ganz anderen Augen; der Schleier, der mir ihre Schönheit verbarg, zerriß, und sie wurde die Quelle meiner edelsten Genüsse und die Gefährtin meines Lebens". Bald sprach sich seine besondere Vorliebe für Kammer-Musik, namentlich für das Violin-Quartett aus. Er lernte Violoncell spielen, um bei der Aufführung der Meisterwerke dieser Gattung von Haydn, Mozart, Beethoven mitwirken und dadurch tiefer in ihren Geist eindringen zu können. Daß ihn sein Aufenthalt in der Provinz von dem musikalischen Strudel der Residenz fern hielt, war sicher zu seinem Heile; seine Einsamkeit in der musikalischen Welt der Gegenwart ließ ihn sich in die Vergangenheit versenken, wo er mit emsiger Beharrlichkeit nach dem Golde grub, das sie enthielt. Mit wahrer Leidenschaft warf er sich auf das Studium der Quartette und Quintette der großen Deutschen, und dieses Studium ersetzte ihm den theoretischen Unterricht, den er erst später (im J. 1807, nachdem schon mehrere seiner Kompositionen erschienen waren) in Paris bei Reicha suchte. Indeß hatte er schon sein zweiundzwanzigstes Jahr vollendet, ehe er das Bedürfniß fühlte, selbst in Tönen zu schaffen. Doch kam kurz nach diesem Zeitpunkte die musikalische Natur in ihm gleichsam zum Durchbruch und er schrieb sein erstes Quintett, nach dem Muster der Mozart'schen, welche er vor Allem hoch und theuer hielt. Man kann sich leicht denken, wie mühsam die Ausarbeitung einer Quintett-Partitur bei einer noch so unvollkommnen theoretischen Bildung, bei dem Mangel an Uebung im Schreiben durch wiederholte frühere Versuche, für ihn sein und wie langsam es damit vorwärts gehen mußte, da eine Menge von Hindernissen zu überwinden und das Technische des Handwerks

Digitized by Google

erſt an der Arbeit ſelbſt zu lernen war. Allein der unſchätzbare Vortheil einer glücklichen, durch eigenes Vermögen unabhängigen Lage, eines ruhigen Lebens, das fern von dem verwirrenden Lärm und der zeitmörderiſchen Zerſtreuungen der großen Welt in ländlicher Stille dahin floß, ließen ihm die volle Muße, die Schwierigkeiten einer erſten Kompoſition zu beſiegen, — Umſtände, die allerdings äußerſt günſtig waren, aber ein um ſo ehrenvolleres Licht auf den eiſernen Fleiß des jungen Mannes und auf die Beharrlichkeit werfen, mit welcher er eine ideale Lebensrichtung zu verfolgen ſtrebte. Aber es war nicht der äußere Einfluß dieſer günſtigen Lage allein, der auf ſeine allmählige Entwickelung als Künſtler wirkte, ſondern hauptſächlich ſein Charakter, ſeine Individualität, welche in dieſer Lage ihre Befriedigung fand, und allem übermäßigen Ehrgeize, aller Sucht zu glänzen und Andere zu überragen, aller Marktſchreierei und Ruhmredigkeit, allem Gefallen an dem Treiben der großen Welt fremd war, obſchon er ſich mit der einnehmendſten Liebenswürdigkeit in dieſer bewegen konnte, jedoch niemals ſich ſo abſchliff, daß der Grundzug ſeines Charakters, Offenheit und Gutmüthigkeit, nicht aus den Formen des geſelligen Umgangs überall durchgeblickt hätte. Dies zuſammengenommen erklärt die Möglichkeit der großen Anzahl von Kompoſitionen, welche er in dem Zeitraume von ungefähr 30 Jahren veröffentlicht hat, trotz der Langſamkeit mit welcher er beſonders bei ſeinen erſten Werken arbeiten mußte. Er lebte faſt immer in Clermont oder auf einem Gute in der Nähe dieſer Stadt, verweilte während des Winters nur einige Monate in Paris und kehrte ſtets mit dem erſten Wehen des Frühlings in ſeine heimathlichen auvergniſchen Berge zurück. — Im J. 1829 wäre ein Unglück auf der Jagd ihm beinahe tödtlich geweſen: eine Kugel ſtreifte ſein Ohr; ſeitdem litt er auf der getroffenen Stelle an Gehörsſchwäche. — Im November 1842 wurde er zum Mitgliede der pariſer Akademie an Cherubini's Stelle gewählt, nachdem er ſchon 1837 zum Ritter der Ehrenlegion war ernannt worden. — Bei ſeiner Anweſenheit in Paris in der Mitte des Sommers 1852 ſchien O's Geſundheit angegriffen. Er ſelbſt klagte über Abnahme ſeiner Kräfte; doch konnte man unmöglich ſein ſo nahes Ende ahnen und hoffte ſicher, ihn in den befreundeten Kreiſen wiederzuſehen. Es ſollte nicht ſein. Der Tod überraſchte ihn plötzlich nach einem Spaziergange, am 5. Oktober des Jahres 1853; ſeine letzten Augenblicke waren ohne Schmerzen, ohne peinigenden Todeskampf. (S. niederrheiniſche Muſikzeitung, Jahrg. 1853, S. 126 und Fétis' „Biogr. universelle"). — Die Zahl von O's Kompoſitionen iſt ſehr beträchtlich; man hat z. E. von ihm: 34 Streich-Quintette und 36 Streich-Quartette, Quintette für Klavier und Streichinſtrumente, Trio's, ein Sextett für Klavier und Blasinſtrumente und eins für Klavier und Streichinſtrumente, ein Septett, Nonett, 4 Sinfonien, Sonaten für Pianoforte und Violine und Pianoforte und Violoncell, Sonaten für Klavier allein und zu 4 Händen, Variationen, Toccaten u. ſ. w. für Klavier; endlich auch die Opern „L'Alcade de Vega", „Le Colporteur" und „Guise, ou les États de Blois". — Unter den Streich-Quartetten und Quintetten ſind viele, welche O. einen hervorragenden Platz unter den Kammermuſik-Komponiſten anweiſen, und überhaupt muß man ihn wohl

Digitized by Google

unter die gediegensten Tonsetzer der Neuzeit rechnen. Seine Erfindungen, wenn auch nicht immer hinreißend und tief bedeutsam, sind von schönem Fluß, nobler Haltung und oft sehr anziehendem Wesen überhaupt; der Kunst zu combiniren, die Gedanken gut zu verknüpfen und ineinander und miteinander zu verarbeiten, ist er vollkommen Meister; seine Formen sind stets von vollendeter Abrundung und nie weicht er von den Gesetzen des Wohlklanges ab. In manchen seiner Sachen streift die Glätte und Abgeschliffenheit etwas an Kälte, so wie eine gewisse Gezwungenheit ersichtlich wird, sobald er Leidenschaftlichkeit und Aufgeregtheit anstrebt. Seine Sinfonien sind darum weniger glücklich, weil sie nicht genug orchestermäßig gedacht sind und den Quartett-Habitus zu sehr durchblicken lassen. Auch seine Opern, so viel gute Musik sie auch enthalten, sind dramatisch nicht wirksam, weil man in ihnen das Arbeiten in großen und kühnen Strichen, das Prägnante und Concise der musikalischen Darstellung vermißt.

Oper, (opera, lat. und franz.), ist ein mit Gesang und Orchestermusik oder doch mit Instrumentalbegleitung nothwendig vereintes Drama. Von dem Schauspiel mit Musik unterscheidet sie sich dadurch, daß in dieses nur zufällig, wenn es die Fabel verlangt, Tonstücke eingeflochten werden. In der Oper ist die Musik wesentlich; aber nicht so, daß sie über die Poesie herrsche, sondern daß beide in der innigsten Verbindung einander gegenseitig bestimmen. Demzufolge wird einerseits die Poesie Gesang, die Musik aber erhebt sich andrerseits zur Poesie durch lebendige Schilderung der Stimmungen und Charaktere. Das erstere giebt dem dramatischen Gedichte der Oper einen lyrischen Charakter; denn alle Poesie neigt sich durch Ausdruck und Schilderung des Gefühls zur Musik hin, und es ist daher die erste Aufgabe für den Dichter, eine solche Handlung zu erfinden, durch welche die Personen in Lagen gebracht werden, in welchen sie ihre Empfindungen vorzüglich lyrisch aussprechen können, und mannigfaltige Affekte und Leidenschaften in verschiedenen Graden und Abstufungen abwechseln. Wenn dieses zwar die strenge Ausbildung der Charaktere und den ununterbrochenen Fortgang der Handlung zu hemmen scheint (weshalb auch die Oper weder Charaktere noch Handlung in demselben strengen Sinne haben kann, in welchem sie z. B. der Tragödie zukommen), so ist die Oper auf der andern Seite dadurch geschickter, gewisse Stoffe zu versinnlichen, welche dem strengen Drama sich mehr entziehen. Dies sind vornehmlich romantische Zauberstoffe, Feenmährchen, idyllische und romantische Bilder, deren Innerstes erst durch Musik vollkommen lebendig ausgesprochen wird. Denn der Gesang wird in der Oper zur Rede, und eine solche ätherische Sprache ist am meisten geeignet, die Sprache zauberischer Wesen (Feen, Gnomen, Sylphen) zu sein. Hieraus folgt von selbst, daß historische und heroische Stoffe, sofern sie nur durch strenge Charakterentwickelung im fortschreitenden Handeln ausgeführt werden können und ihr Zusammenhang mehr von dem Verstande, als von der Phantasie aufgefaßt werden kann, der Natur der Oper am ungünstigsten sind, und daß man nur aus sich selbst mißverstehender Vornehmheit in neuerer Zeit die heroischen und historischen Opern vorgezogen hat, die gewissermaßen immer einen Widerspruch in sich tragen, am meisten dann, wenn fade prosaische Worte singend vorgetragen werden. Es

Digitized by Google

folgt daraus ferner, daß der Dichter der Oper mit der Natur der Musik vollkommen vertraut, musikalisch dichten, d. h. sowohl den dramatischen Stoff, als die einzelnen Theile, in der Ausführung so behandeln müsse, daß er der Tonkunst Gelegenheit gebe, das, was der Poesie unaussprechlich bleibt, auf die ihr eigenthümliche Weise auszudrücken. Haupterforderniſſe der Behandlung sind daher nach dem Vorigen: leicht gezeichnete und gut contrastirte Charaktere, Mannichfaltigkeit lyrischer Situationen, Angemessenheit des lyrischen Ausdrucks in dem Charakter der Personen u. s. w. Was sonst und überhaupt zur musikalischen Poesie gehört, die man wohl zweckmäßig andeutende, oder skizzirende Poesie nennen könnte (z. B. leichte, einfache Rhythmen, Gedanken, die mehr Gefühl und Phantasie, als den Verstand in Anspruch nehmen), müssen wir hier übergehen. Aber es leuchtet endlich auch ein, warum gute Operndichter so selten sind; denn wer mit Musik nicht innig vertraut ist, dem muß die Verbindung der Poesie mit Musik, zu welcher der Operndichter hinwirken soll, nur als eine unwürdige Dienstbarkeit, als ein Zwang der Poesie erscheinen. Doch kann die Seltenheit der guten Oper, in poetischer Hinsicht, bei hoher Ausbildung des musikalischen Bestandtheiles, Nichts gegen die Gattung selbst entscheiden; denn wer möchte leugnen, daß die Oper einen weit tiefern und größern Eindruck auf Gebildete machen würde, wenn sie auch in poetischer Hinsicht sich durchaus vollendete. Es soll aber auch, von der andern Seite, sich die Musik zur Poesie, und zwar zur dramatischen erheben. Dies erfordert, daß die Opernmusik charakteristischer und gedrängter sei, als eine andere Musik, die sich mit Poesie verbindet, und daß sie nicht durch lange Konzertstücke den Gesang der Handlung völlig aufhalte. (Muster hierin sind die Gluck'schen Opern vom „Orpheus" an). Der Natur des Kunstwerks gemäß muß sie einen Gesammtcharakter tragen, wie z. B. Mozarts „Zauberflöte" sich durch ihren feierlich ernsten Charakter, ungeachtet der eingeflochtenen naiven Partien, von dem sinnlich lebendigen Colorit eines „Figaro" oder anderer Mozartischen Opern sprechend unterscheidet. Ferner muß es, wie in den letztgenannten Opern, auch gewisse, durch Musik individualisirte Charaktere geben, und ihre lyrischen Monologe (Arien, Cavatinen, Arioso's) und Dialogen (Duette, Terzette u. s. w.) müssen in gehöriger Abwechslung unter einander und mit dem kräftigen Chor dem Ganzen eine erfreuliche Mannichfaltigkeit verschaffen. Die Hauptaufgabe des Tonsetzers aber ist: die im Texte ausgesprochenen Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen mit der Stärke und Eindringlichkeit auszudrücken, die der Tonkunst eigen sind. Das Vorherrschen der ernsten oder heitern Stimmung, welches durch den Stoff der Fabel bestimmt wird, und sonach des großen oder des leichtern Styles in der Musik, bildet den Unterschied der sogen. Opera seria (große oder ernsthafte Oper) und der Opera buffa (komische oder scherzhafte Oper); und wiewohl sich jene im Ganzen nach der Seite der Tragödie, diese nach dem Lustspiele hinneigt, so ergiebt sich doch aus dem Vorigen, daß weder eine ernste Oper so rein tragisch und einfach sein könne, als die Tragödie, noch die komische Oper eine so verwickelte Intrigue haben könne, als das Lustspiel. Denn die Musik spricht unmittelbarer zum Gefühle als zum Verstande; das Komische, dessen Ursprung

Digitized by Google

die Reflexion ist, vermag daher nicht ohne lyrische Beimischung die Oper auszufüllen, weshalb das Groteske und Burleske der Oper sehr günstig ist. Es giebt aber auch einen gemischten Styl, nur sind die Grenzen des Ernsten und Scherzhaften hier schwerer zu bestimmen. So würden wir beispielsweise Spontini's „Vestalin" eine Opera seria, Cimarosa's „Matrimonio segreto" eine Opera bulla und Mozarts „Entführung" zu dem mezzo stilo — mittlern, gemischten Styl — rechnen. Soll die Oper musikalisches Drama im vollkommensten Sinne des Wortes sein, so darf sie nicht durch gesprochenen Dialog unterbrochen werden, dessen Stelle das der gesprochenen Rede sich annähernde Recitativ vertreten muß. Warum dies heutzutage bei den Deutschen nicht so recht ansprechen will, liegt an der Seltenheit gut recitirender Sänger bei den Deutschen, und der Seltenheit der Komponisten, welche das Recitativ über die gewöhnlichen bedeutungslosen Phrasen zu erheben im Stande sind, wodurch musikalische und unmusikalische Personen sich gelangweilt finden, endlich vielleicht auch an der Gewöhnung und Entwöhnung der Deutschen. — Frühzeitig jedoch fühlte man die Einförmigkeit, welche schlechte Recitative hervorzubringen im Stande sind, und dies gab Gelegenheit zur Operette im ältern Sinne, welche man als eine Nachahmung französischer, mit Lieder- und Romanzengesang vermischter Schauspiele, von der eigentlichen Oper so unterschied, daß bei dieser der gesprochene Dialog nie eintrat, in jener aber Gesang und Dialog, wie jetzt in den meisten deutschen Opern, abwechselte. Dies that man anfänglich nur bei komischen Opern, welchen dieser Contrast auch noch am günstigsten zu sein scheint, daher man diese Gattung bei den Deutschen auch Operette nannte. Späterhin ward diese Abänderung auch in die ernste Oper eingeführt, so daß wir neuerdings unter Operette, wie in der frühesten Zeit, nur ein Singspiel von geringerer Ausführung, kleinerm Umfang und leichterm Charakter, unter Oper aber die umfassendste Gattung des Singspiels verstehen. Dieser regelmäßig wiederkehrende Wechsel des gesprochenen Dialogs und des Gesanges, welcher für das gesunde Ohr immer einen unangenehmen Abfall bewirkt, erfordert nun, daß der Dichter alle lyrischen Bewegungen der Personen in die Musikstücke verlege, worauf die Prosa um so mehr als Prosa erscheint. Aber um die im Gesange oft so schlecht aussprechenden Sänger zu verstehen, und von der Handlung die man vor sich sieht, doch Etwas zu erfahren, läßt man sich lieber die Zwittergattung gefallen, als daß man die vollkommnere ausbildete. Als die Deutschen die Operette auf ihre Bühne brachten, behandelten sie dieselbe, dem damals herrschenden Wahrscheinlichkeits-Prinzip zuliebe, eigentlich als Lustspiel mit Gesang, und suchten alles Singen durch besondere Motive, z. B. Aufruf zum Singen, Versprechen etwas vorzusingen u. s. w. einzuleiten, was sich nicht oft ohne Gesuchtheit wiederholen ließ. Dies nöthigte allmählig zu größerer musikalischer Ausbildung der Gesangstücke nach dem Vorgange der Italiener. Daß sich in gewissen Opern auch die, der Musik durch den Rhythmus verwandte Tanzkunst mit der Tonkunst verbinden könne, ist der Oper zufällig. Hierdurch und durch Mitwirkung der malerischen und architektonischen Kunst, welche die Oper (vorzüglich die romantische) auf mannichfaltige Weise unterstützen, wird dieselbe zu einem der zusammengesetztesten Kunst-

Digitized by Google

werke, und da diese Verbindung fast aller schönen Künste in einem einzigen Werke so oft nur eine äußere bleibt, so erscheint die Aufgabe um so schwerer, „aus hundert Vergnügen ein einziges zu machen“. Alle Vorwürfe aber, die bloß von dem Standpunkte der gemeinen Wahrscheinlichkeit gegen die Oper aufgestellt werden, z. B. daß kein vernünftiger Mensch seine Gefühle und Gedanken im gewöhnlichen Leben singend mittheile, verdienen aber so wenig Beachtung, als der gemeine Tadel, daß kein Mensch im Leben in regelmäßigen Jamben und Trochäen spreche, wie es in der Tragödie geschieht. Denn alle Kunst beruhet auf gewissen Voraussetzungen der Einbildungskraft, welche die Illusion ausmachen. — Zu den kleinern und unbedeutendern Arten des Singspiels gehören das sog. Intermezzo der Italiener (s. Intermezzo). Die in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts bei uns Deutschen beliebten Melodramen (Monodramen und Duodramen), in welchen entweder die Deklamation und Mimik ununterbrochen begleitet wird, oder die Musik nur die Pausen der Rede ausfüllt, oder endlich die Musik bald abwechselnd begleitet, bald nachfolgt, können zwar musikalische Dramen, aber nicht Singspiele genannt werden, in sofern in ihnen nicht gesungen wird. Wohl aber gehört hierher das, dem französischen Vaudeville nachgeahmte Liederspiel (s. d.). — Die Geschichte der Oper steigt bis ins 16te Jahrhundert hinauf. (In wie weit die Mysterien (s. d.) als Vorläufer der Opern angesehen werden können und dürfen, soll hier nicht weiter untersucht werden). Zu der angegebenen Zeit versammelte sich in dem Hause des Grafen Giovanni Bardi di Vernio in Florenz eine Gesellschaft von Gelehrten und Tonkünstlern, welche das Bestreben hatte, die altgriechische Tragödie wiederherzustellen, oder wenigstens etwas dieser Aehnliches — dem Aeußerlichen nach — zu schaffen. Da es nun durch die Tradition überliefert war, daß der Dialog in der antiken Tragödie mit einfacher Instrumentalbegleitung musikalisch deklamirt worden sein soll, so kam die Gesellschaft ebenfalls auf den Gedanken, Gedichte unter Begleitung eines Saiteninstrumentes zu recitiren, d. h. in einer Art von recitativischem oder psalmodirendem Style abzusingen. Das fand ungemeinen Beifall, und der Graf von Bardi dichtete eine Art Intermezzo, „Il Combattimento d'Apolline col Serpente“ betitelt, welches der Sänger Caccini auf die angegebene Weise in Musik setzte (1590). In wie weit die um eben diese Zeit von Emilio del Cavalieri in Musik gesetzten Schäferspiele des Luca Guidiccioni: „Il Satiro“ und „La Disperazione del Sileno“ in musikalischer Beziehung mit den Bestrebungen der Bardi'schen Gesellschaft übereinstimmen, ist nicht mehr zu ermitteln. Die nächsten bedeutendern Versuche waren 1597 Orazio Vechi's „Anfiparnasso“, eine Art Comödie, in der Chöre hinter der Bühne gesungen (im Madrigalenstyle) und auch die Rollen des Pantalon, Harlekin, Brighella u. s. w. singend dargestellt wurden, und ferner die „Dafne“, von Rinuccini gedichtet und von Jacopo Peri, mit Hinzuziehung des schon oben erwähnten Caccini komponirt. Die Musik war auch hier meist recitativisch mit eingewebten Chören; das Orchester bestand aus einem Flügel, einer großen Zither, Viola da Gamba und einigen Flöten. Die „Dafne“ machte bei ihrer mit großer Pracht ausgestatteten Aufführung große Epoche, und es

Digitized by Google

ward späterhin Sitte, von ihr ab die Erfindung der Oper zu datiren. War nun durch alle diese Bestrebungen schon die Alleinherrschaft des Madrigals in der profanen Kunst gebrochen, und hatte man angefangen der Monodie Rechte einzuräumen, so wurde der letzteren noch vorzüglich durch die im J. 1597 durch Lud. Viadana eingeführten Kirchenkonzerte Vorschub geleistet. Im J. 1600 ward in Florenz zur Feier der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medicis Rinuccini's Tragedia per musica „Euridice" mit Musik von Peri und Caccini aufgeführt, der in demselben Jahre und in derselben Stadt Peri's „Arianna" (gedichtet von Rinuccini) und Caccini's „Rapimento di Cefalo" (gedichtet von Chiabrera) folgten. Die „Arianna" wurde darauf 1606 noch einmal von dem, innerhalb gewisser Grenzen reformatorisch auftretenden Claudio Monteverde komponirt, eben so wie 1608 der „Orfeo" (von Rinuccini gedichtet). Beide Stücke wurden zuerst in Mantua aufgeführt und machten ungemeines Glück, besonders die „Arianna", welche der Komponist in mehreren Städten Italiens aufführen mußte. Nun war die Bahn gebrochen, und die Opern, die anfangs blos Hoffeierlichkeiten waren, wurden immer mehr Gemeingut des Volkes. Nachdem man sich längere Zeit begnügt hatte, auf öffentlichen Plätzen Gerüste aufzuschlagen, um dem Volke Opernspiele vorzuführen, oder sie auch auf der Straße auf Karren vorgestellt hatte, fing man an eigene Opernhäuser zu bauen. Am frühesten gedieh das Opernwesen in Venedig, wo 1637 das erste Opernhaus erbaut wurde, welches St. Cassino hieß und auf welchem die erste Oper, von Franc. Manelli komponirt, von Benedetto Ferrari gedichtet und „Andromeda" genannt, zur Aufführung kam. Von den Opernkomponisten um 1640 waren besonders Francesco Cavalli und Marcantonio Cesti geschätzt. In Betreff der Operntexte war Apostolo Zeno Derjenige, welcher 1695 durch seine „Inganni felici" dem bisher üblichen Mischmasch von Komischem und Wunderbaren eine vernünftige Handlung, und den olympischen Göttern realere Gestalten entgegensetzte. Ihm schloß sich Metastasio, bekanntlich der größte ital. Operndichter, an. Nicht minder vervollkommnete sich allmählig der musikalische Theil der Oper, der, noch behindert durch die nicht hinlänglich geschiedenen Formen, einen großen Mangel an Freiheit, Bildsamkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks verrieth. Durch den großen Alessandro Scarlatti wurde zuerst das Musikalische in der Oper nach allen Seiten hin wesentlich vorwärts gebracht; er gab der Arie ihre Form, declamirte edel und angemessen im Recitativ, bereicherte das Instrumentale und befliß sich eines guten melodischen Flusses. Das Alles waren Erbstücke, die auf die neapolitanische Schule übergingen und von dieser noch mehr ausgebeutet und fortgebildet wurden. Als die neapolitanische Schule ihre Mission, für die Opera seria wenigstens, erfüllt hatte und in einen leeren Formalismus und bloß gleißnerische Aeußerlichkeit und Unwahrheit verfallen war, trat Gluck als Reformator auf. Wenn er auch mit seinen Ideen auf die specifisch italienische Oper nicht groß einwirkte, so brach er doch die Ketten, mit welchen das Italienerthum nach und nach die Operei der ganzen Welt gefesselt hatte und rüttelte überhaupt aus der ziemlich allgemein gewordenen Erschlaffung und Entnervung

Digitized by Google

mit mächtiger Hand auf. — In Frankreich wurde im J. 1645 durch den Cardinal Mazarin die Oper eingeführt. Cambert (s. d.) war der erste, der eine französische Oper schrieb, und 1669 wurde die Académie royale de musique (große Oper) in Paris gegründet, deren Privilegium Perrin und Cambert übertragen wurde. 1672 wurden sie von Lully (s. d.) verdrängt, und dieser war es auch, welcher eigentlich erst die französische große Oper, als nationales oder besser: nationalisirtes Kunstwerk, schuf und eine bei hundert Jahre lange Herrschaft über den Geschmack der Franzosen ausübte, bis Gluck die große Oper zum Schauplatz seiner Großthaten erwählte und zeigte, wie man pathetisch und groß sein könne, ohne steif und hölzern wie Lully zu sein. — Außer der ernsthaften Oper ward zu Paris 1678 auch eine andere eingeführt, die man auf den Messen zu St. Laurent und St. Germain vorstellte und welche 1715 den Namen der komischen Oper erhielt, zu deren Ausbildung besonders Le Sage durch seine Arbeiten (eben für das Théâtre de la foire) viel beitrug. Die Blüthen, welche die komische Oper in Frankreich, unter den Händen besonders von Gretry, Monsigny, Philidor u. s. w., trieb, gehören zu den erfreulichsten Erscheinungen auf dem Gebiete der gesammten französischen Musikliteratur; viel mehr als die große Oper, die in Frankreich zumeist von Ausländern bearbeitet wurde und noch wird, sprechen sie Aecht-Nationales und Liebenswürdig-Französisches aus und ihr Einfluß ist unschwer als bis auf die Erzeugnisse der heutigen Opéra-comique noch wirksam nachzuweisen. — In Deutschland wurden schon zu Hans Sachsens Zeiten († 1576) gesungene Fastnachtsspiele aufgeführt. Den ersten eigentlichen Operntext verfertigte Martin Opitz († 1669); er hieß „Daphne" und ist eine Nachbildung des obenerwähnten Rinuccini'schen Gedichtes. 1628 komponirte ihn Heinrich Schütz (s. d.) zu Dresden; die ganze Gattung der Oper indeß wurde erst später in Deutschland heimisch. So wurde 1693 zu Leipzig in der Ostermesse Thiemichs „Alceste" aufgeführt; in Augsburg wurde 1697 zum ersten Male eine deutsche Oper gegeben, wogegen in Nürnberg schon 1667 ein Opernhaus erbaut worden war, in welchen aber die erste deutsche Oper nicht früher als 1697 zur Aufführung kam. Sie hieß „Arminius". Einen großen Aufschwung bekam die deutsche Oper in Hamburg, wo 1687 das erste Opernhaus erbauet wurde und wo Komponisten wie Reinhardt Keiser (s. d.) und nachgehends Mattheson und Händel wirkten. — Die Operette (s. oben) wurde in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vorzüglich von Weiße (Dichter) und Hiller (Komponist) mit großem Beifall bearbeitet; erweitert und in ihren musikalischen Formen der ernsten Oper näher gebracht, namentlich aber durch die von den Italienern erfundenen Finale's bereichert, wurde sie nach und nach immer mehr zur komischen Oper, wie wir sie noch heute besitzen und wie sie Dittersdorf (s. d.), und Mozart (s. d.) in seiner „Entführung", für uns Deutsche als Muster hingestellt haben. Spezifisch deutsches Eigenthum ist auch die romantische Oper, äußerlich eine Mischlingsgattung, aus Elementen der ernsten und komischen Oper zusammengesetzt, durch das Uebersinnliche, Geheimnißvolle aber, das sie durchdringt und einen der Hauptfaktoren der Fabel bildet, doch wieder zu einer Besonderheit gestempelt.

Digitized by Google

In den übrigen Ländern außer Italien, Frankreich und Deutschland hat sich eine eigentliche, durch mehr als bloß äußerliche Zufälligkeiten bedingte nationalmusikalische Oper nicht entwickeln wollen, weil diese Länder überhaupt die Elemente ihrer Volksmusik nicht zu höheren Kunstzwecken auszubeuten verstanden, oder weil sie prädestinirt sind, in musikalischer Beziehung als bloß Recipirende, von den eigentlichen Musik-Völkern — den Italienern, Deutschen und Franzosen — Beeinflußte sich zu verhalten. Warum dies geschieht und geschehen muß, hat eine — noch zu erwartende — Culturgeschichte der Musik zu untersuchen.

Opera, franz. und ital. — Oper. Opera buffa — komische Oper. Opera seria — große, ernsthafte Oper. Opera semiseria — wörtlich: halbernste Oper, also diejenige, welche, wie in dem vorhergehenden Art. bemerkt ist, zu den sogenannten mezzo Stilo (gemischten Styl) zu rechnen und weder ganz ernst noch ganz komisch in ihrem Sujet ist.

Operette, s. Oper.

Operist, allgemeiner Ausdruck für einen Sänger, der in einer Oper als Träger einer Hauptpartie mitwirkt.

Opernarie, s. Arie.

Opernbuch, das Buch, in welchem der Text (das Gedicht) einer Oper verzeichnet ist, zum Nachlesen und zum bessern Verstehen der Oper bestimmt. Oft wird das Wort auch für Operntext selbst gebraucht. So sagt man wohl: das Buch dieser oder jener Oper ist schlecht oder gut, anstatt zu sagen: der Text u. s. w.

Opernbichter, der Dichter eines Operntextes.

Opernbirektor wird entweder Derjenige genannt, der ein Opernwesen ökonomisch, technisch u. s. w. verwaltet, oder Derjenige, welcher bei der Aufführung einer Oper die Musik dirigirt, in diesem Falle also mit Kapellmeister oder Musikdirektor identisch ist.

Opernhaus, ein zu Aufführung von Opern, gewöhnlich in großem und prächtigen Styl erbautes Theater.

Opernsänger, so viel wie Operist (s. d.)

Operntext, ital. libretto (wörtlich: Büchlein), franz. paroles (die Worte), die einer Opernmusik zur Grundlage dienenden Worte, das Gedicht einer Oper. (S. darüber den Art. Oper).

Ophikleide, franz. auch Basse d'harmonie, ein Blasinstrument, das seiner ganzen Natur nach sich als eine Art Contrapposaune betrachten läßt. Der Körper: zwei ähnlich dem Fagott neben einanderliegende weite Röhren, die unten in einem kurzen Bogen mit einander verbunden sind, während die eine oben in einen weiten Becher (Stürze), die andere in eine gewöhnlich noch einmal geschlungene enge Röhre ausläuft, woran das Mundstück steckt, — ist aus Messingblech verfertigt. An beiden genannten Röhren sind für die sogen. unnatürlichen oder abgeleiteten Töne theils offene, theils durch Klappen geschlossene Tonlöcher, von denen übrigens auch jene durch Klappen bedeckt werden, da sie zu groß sind, als daß sie mit bloßen Fingern geschlossen werden könnten. Die Zahl der Ton-

Digitized by Google

löcher ist in der Regel 9; die O., welche keine Tonlöcher mit Klappen hat, wird durch Ventile zur Intonation der abgeleiteten Töne gebracht. Von jenen 9 Klappen werden die oberen 4 mit der linken und die untern 5 mit der rechten Hand regiert. Die natürlichen Töne sind C, c, g, eingestrichen c, e, g; die oberste Klappe, welche offen ist, giebt dann geschlossen die Töne Contra-H, H, fis, h, eingestrichen dis, fis, a, h; die zweite geschlossene Klappe offen Des, des, as, eingestrichen des, f, as; die dritte und zweite offen D, d, a, d; die zweite dritte und vierte offen Es, es, b, es; die fünfte offen B; die sechste A und eingestrichen b; die siebente E, e und zweigestrichen c; die siebente und achte F, f, eingestrichen f; die neunte G; die neunte und achte Fis, und die sechste und neunte Gis; nur klingt Alles noch um eine ganze Octave tiefer, also g wie G, und dieses wie Contra-G u. s. w. Behandelt, d. h. in der äußern Haltung, wird das Instrument ziemlich ganz wie der Fagott oder das Serpent; nur ist der Ansatz ganz der der Posaune, mit deren Mundstück auch das der O. vollkommen übereinstimmt, ausgenommen, daß es noch etwas weiter ist, weil der Ton tiefer liegt, und somit die Schwingungsknoten etwas mehr Raum haben wollen. Die Scala durchschreitet, wie aus den obigen Andeutungen über die Tongabe der Klappen zu ersehen ist, chromatisch den Umfang von (figürlich) Contra-H bis zweigestrichen c, klingt aber in Wirklichkeit um eine Octave tiefer oder im Maßstabe von 32 Fuß Ton. Hieraus läßt sich nun wohl auf eine bedeutende Wirkung des Instruments für den Baß eines großen Orchesters schließen, wenn es nämlich allein nur als Baßinstrument und als solches zwar vornehmlich für den Blasinstrumentenchor bei starken Harmoniesätzen (Militärmusiken) gebraucht wird, welche einzige Bestimmung sein französischer Name, Basse d'harmonie, ganz gut bezeichnet. In unseren gewöhnlichen Orchestern wird es sich nicht gut machen; sein Ton ist doch im Ganzen etwas zu plump und brüllend und verbindet sich nur schwer oder gar nicht mit dem übrigen Orchesterklange.

Oratorisch, ein aus dem Lateinischen hergeleitetes Wort, heißt zu Deutsch eigentlich: rednerisch; daher oratorischer Accent — rednerischer Accent. In der Musik verstehen hierunter Einige denjenigen Accent, welchen wir unter dem Art. dieses Namens den malenden oder Gefühls-Accent nannten; Andere alle Arten von musikalischen Accenten zusammen, als Bedingung einer guten musikalischen Rede, eines musikalisch-rednerischen Vortrags. Im Uebrigen belegt man in der Musik mit dem Worte oratorisch Alles, was das Oratorium (s. d.) angeht. So ist die oratorische Komposition nichts Anderes als die Komposition eines Oratoriums, oder eine die Art dieses geistlichen Drama's nachahmende Komposition.

Oratorium, ital. und franz. (auch englisch): Oratorio, ein musikalisches Drama ernsten, würdigen Inhalts, welches bloß für musikalische Aufführung, mithin nicht für theatralische Aktion bestimmt ist. Es erfordert daher von Seiten der Poesie Handlung, wenn auch nicht in dem strengen Sinne des theatralischen Drama's, noch viel mehr aber Vergegenwärtigung einer Handlung oder Begebenheit, es sei unmittelbar durch die zur Handlung und Begebenheit gehörigen Personen, oder mittelbar durch erzählende Personen, welche sich an deren Stelle

Digitized by Google

versetzen, und durch den eingreifenden Chor, als die musikalische Aeußerung der Masse von Individuen. Vorzüglich hat man geistliche Stoffe, biblische Handlungen und Geschichten zum Inhalte der Oratorien gemacht. Das eigentliche Oratorium entstand, als sich die geistliche Musik bestimmter von der weltlichen absonderte. Vorbereitet war es durch Lieder und abwechselnde Chöre der christlichen Pilgrime, welche in den Zeiten der Kreuzzüge auf ihren Wallfahrten das Leben und den Tod des Erlösers, das jüngste Gericht und andere christlich-religiöse Gegenstände öffentlich absangen; anderntheils durch die Mysterien (s. d.); so wurde schon 1243 zu Padua eine spirituale comedia (geistliche Comödie) aufgeführt, und 1264 hatte sich in Rom eine Gesellschaft gebildet — die Compagnia del Gosalone, — welche ebenfalls geistliche Schauspiele aufführte. Die direktere Veranlassung aber zu der Erfindung der Oratorien gab der heil. Philipp von Neri (s. d.), und zwar um 1560, indem er nach Art der Mysterien oder Ludi spirituali Begebenheiten aus der heiligen Geschichte unter Begleitung der Musik in seinen Betstunden absingen ließ, die von Sängern, welche die verschiedenen darin vorkommenden Personen vorstellten, vorgetragen und nach dem Orte, wo diese Statt fanden, dem Oratorium (Betsaal) in der Chiesa nuova in Rom, benannt wurden. Oefter auch nannte man sie Azione sacra (heilige Handlung). Die Hauptperson darin war der Erzähler, der gewöhnlich sprach, mitunter auch gleichsam recitativisch sang, und für das Volk die vorzüglichste Person. Animuccia war der Erste, welcher Gesänge zu diesem Behuf komponirte, und somit den Keim zu späterer Entwicklung dieser Gattung legte. Das älteste bekannte größere Oratorium hieß „La rappresentazione dell' anima e del corpo"; der Text war von Agostino Manni, die Musik von Emilio del Cavaliere, und bestand es aus Recitativen abwechselnd mit Chören. Aufgeführt wurde es im J. 1600, und als Personen, denen, wie auf dem Theater, die Tracht vorgeschrieben war, traten u. a. darin auf die Welt und das menschliche Leben. In Arcangelo Spagna's „Debora" — im J. 1656 aufgeführt — war des Volkes Liebling, der Erzähler, weggelassen, und hatte auch das Oratorium durch den Genannten schon eine bessere Form und mehr Mannichfaltigkeit erhalten. Ueberhaupt hält die Ausbildung des Oratoriums mit der der Oper gleichen Schritt, und wie sich in dieser die einzelnen Bestandtheile — Arien, Duette u. s. w. — freier gestalteten, so auch in jenem. Was in dieser Beziehung die älteren Meister der neapolitanischen Schule Verdienstliches leisteten, übernahm als Erbschaft der große Händel, durch den das Oratorium seine Vollendung erhielt und der dieser Kunstgattung den Charakter der Großartigkeit verlieh, welcher noch heute unübertroffen und allbewundert dasteht.

Orchester (Orchestra) nannte man im Alterthume den Raum vor der Bühne bis zu den Sitzen der Zuschauer, der bei den Griechen für den Chor und die Musiker, bei den Römern zu Ehrenplätzen für die Senatoren bestimmt und daher auch in den römischen Theatern weit niedriger als in den griechischen war. Gegenwärtig bezeichnet man mit diesem Namen in dem Schauspielhause den vor der Scene befindlichen und von den Zuschauern abgesonderten Ort, und in dem

Digitized by Google

Konzertsaal diejenige etwas erhöhte Abtheilung desselben, wo sich die Musiker befinden. Endlich versteht man unter O. die Gesellschaft der Musiker selbst, welche im Theater, Konzert u. s. w. zur Aufführung der Tonwerke vereinigt sind, also dasselbe was man unter Kapelle (s. d.) versteht, und endlich gebraucht man auch den Ausdruck Orchester für die Gesammtheit der in der Konzert-, Kirchen- und Opernmusik gebräuchlichen Streich-, Blas- und Schlaginstrumente. Unter dem Namen Orchester existirt auch ein von dem Uhrmacher Johann Georg Straßer in Petersburg 1802 erfundenes Instrument. Dasselbe ist ein Spieluhr-Werk in Form eines antiken Tempels und wird zuweilen auch mechanisches Orchester genannt. Die Stimmen welche ein ganzes Orchester ersetzen (daher auch der Name des Instruments), sind in zwei Chöre getheilt. Der erste Chor enthält eine Viola da Gamba 12 Fuß, eine eben so große Flöte, eine andere Flöte 8 Fuß und eine Flöte 4 Fuß; der zweite Chor hat eine Flöte 8 Fuß, eine Vox humana 8 Fuß und Fugara 8 Fuß. Das ganze Werk spielt 2 Ouvertüren, 2 Klavierkonzerte und ein Quintett von Mozart, dann die Militärsymphonie von Jos. Haydn und endlich noch verschiedene kleinere Sachen, und Alles zwar nach der vollständigen Partitur. Ein Hauptvorzug dieses automatischen Instruments ist, daß es nicht bloß ein crescendo und sforzando, sondern auch ein tempo rubato hat. Straßer, ein geborener Deutscher, verfertigte das Werk in Gemeinschaft mit seinem Sohne und ward es nach seiner Vollendung für 60,000 Rubel verlooft. Eine arme Predigerwittwe gewann es und dieser kaufte es nachmals (1804) der Kaiser Alexander ab.

Orchestrino, ein von Poulleau aus Paris erfundenes und um 1800 in Moskau von J. C. Hübner gebautes Tasteninstrument, welches die Töne eines Saitenquartetts, der Oboe und der Orgel täuschend nachahmt, und vom Pianissimo bis zu der Stärke eines vollstimmigen Orchesters in seiner ganzen Kraft übergeht. Es ist 4 Fuß lang, $2\frac{1}{4}$ Fuß breit und mit Darmsaiten bezogen. Das Geheimniß des Erfinders besteht in der Zusammensetzung des mit dem Fuß in Umschwung gebrachten kreisförmigen Bogens und einer das Colophonium vertretenden Feuchtigkeit, mit der dieser Bogen bestrichen ist.

Orchestrion, 1) eine vom Abt Vogler erfundene tragbare Orgel, die nach seiner Angabe in Holland erbaut ward, und auf welcher er sich 1789 zum ersten Mal in Amsterdam hören ließ. Sie besteht aus 4 Klavieren, jedes von 63 Tasten, und aus 39 Pedaltasten. Das Gehäuse stellt einen Cubus von 9 Fuß vor, und das Werk, welches keine Frontpfeifen hat, gleicht an Stärke des Tones einer 16füßigen Kirchenorgel. Es enthält ein Crescendo und Decrescendo für alle Stimmen und eine äußerst pünktliche Temperatur. 1796 kam Vogler damit in Stockholm an, wo er damals königl. Kapellmeister war, und der Effekt des Instruments ward von dort aus außerordentlich gerühmt. Den Namen Orchestrion erhielt es, weil es durch seinen Ton ziemlich alle gangbaren Instrumente nachahmt, und so in gewisser Beziehung ein ganzes Orchester ersetzt. — 2) Ein mit einem Orgelwerke verbundenes Fortepiano, von Thomas Anton Kunz in Prag erfunden und nach dessen Angabe von den Gebrüdern Still daselbst in den Jahren von 1796 bis 1798 verfertigt. Das flügelförmig gestaltete Fortepiano ist nur um

Digitized by Google

14 pariſer Zoll länger und um 13 Zoll höher als ein gewöhnliches, denn die Höhe des Kaſtens beträgt 3 Fuß 9 Zoll, die Länge 7 Fuß 6 Zoll; die Vorderbreite 3 Fuß 2 Zoll und die Hinterbreite 7 Zoll. Die zwei Manuale, jedes vom Contra-F bis zum dreigeſtrichenen a ſich erſtreckend, und das Pedal vom 16füßigen C bis c zwei Fuß durch alle Töne gehend, ſind von Ebenholz und Elfenbein. Alle Klaviere können allein und auch in Verbindung mit dem Pfeifenwerke, oder dieſes auch wieder allein geſpielt werden. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 260 Pfeifen, läßt ſich 105 Mal deutlich verändern und gewährt die Wirkung eines ganzen Orcheſters (daher der Name Orcheſtrion), ſo wie es auch ein vorzügliches Crescendo beſitzt. — 3) Ein ſelbſtſpielendes Muſikwerk, von Friedrich Theodor Kaufmann (ſ. Kaufmann, Familie) erfunden, 1851 vollendet und nachgehends noch einmal umgearbeitet und vergrößert. Das Aeußere des in ſeinem Mechanismus äußerſt kunſtvollen und komplicirten Inſtrumentes hat eine Höhe von 6 Ellen und eine Breite von beinahe 4 Ellen, und es vereinigt in ſich Flöten, Klarinetten, Flageolets, Hörner, Trompeten, Cornets, Fagotts, Tuba, Pauken, Tamtam, große und kleine Trommel, Triangel, Becken u. ſ. w. Der Klang dieſer geſammten Inſtrumentenmaſſe iſt dem eines guten Harmoniemuſikorcheſters ganz gleich und man wird niemals durch jene ſchnarrenden und ſchreienden Töne, die ſonſt ſo oft aus Muſikſpielmaſchinen herausſchallen, unangenehm berührt. Dann hat auch das Orcheſtrion ein vortreffliches Crescendo und Decrescendo, ein Accelerando und Ritardando, welche Modifikationen auf eine ſehr ausgedehnte Weiſe zur Anwendung gebracht ſind; ferner wird jede beſondere Gattung von Inſtrumenten durch beſondere Bälge mit Wind verſehen, ſo daß es möglich wird, daß ein Inſtrument beſonders hervortritt, während die anderen nur leiſer erklingen. So wird es möglich, daß die Maſchine größere und zuſammengeſetzte Muſikſtücke auf eine friſche und lebendige Weiſe erklingen läßt, wie z. B. ein Finale aus „Zemire und Azor", das erſte Finale aus „Don Juan" u ſ. w. — (Ueber das O. ſ. auch im XVI. Bd. der Leipz. Illuſtrirten Zeitung).

Organiſche Muſik. Unter *οργανον* verſtanden die Griechen jedes Werkzeug, womit Etwas zu Stande gebracht wird, daher auch ein muſikaliſches Inſtrument, als ein mechaniſches Werkzeug, welches durch fremde Anregung oder durch fremdes Leben erſt in Bewegung und Wirkung geſetzt wird; daher trugen denn auch die Alten das Wort in adjektiviſcher Beziehung in die Muſik über und verſtanden unter organiſcher Muſik jede Muſik, bei der Inſtrumente angewendet wurden, alſo das was wir jetzt im Allgemeinen unter Inſtrumentalmuſik verſtehen.

Organiſt, Derjenige, welcher die Orgel beim Gottesdienſte einer Gemeinde zu ſpielen hat.

Organo, der ital. Name der Orgel (ſ. d.). Organo pleno (lat.) — mit voller Orgel, eine Bezeichnung, daß ein Orgelſtück mit vollem Werke, d. h. mit allen angezogenen Orgelſtimmen zu ſpielen ſei.

Organo-Chordium, deutſch eigentlich: Saitenorgel, ein von dem Orgelbauer und Inſtrumentenmacher Rackwitz zu Stockholm nach des Abts Vogler Angabe 1798 verfertigtes Inſtrument, das aus einem ganz gewöhnlichen Fortepiano und

Digitized by Google

einer damit verbundenen kleinen Orgel von 3½ Registern bestand, und in den ersten Jahren nach seiner Erfindung auch nicht ohne Beifall blieb, nachher aber der Vergessenheit ganz anheim fiel.

Organographie, aus dem Griechischen von *οργανον* Werkzeug, Instrument und *γραφω*, schreiben, zusammengesetzt, ist die Lehre von der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente, oder wörtlich eigentlich eine Beschreibung der musikalischen Instrumente — Instrumentalbeschreibung. Besser nennt man die Lehre von den Instrumenten jedoch Organologie (von *οργανον* und *λογος*, Lehre).

Organum, der lat. Name der Orgel (s. d.). — Organum hydraulicum ist die Wasserorgel (s. d.). — Organum pneumaticum heißt zum Unterschiede von der vorgenannten die gewöhnliche Windorgel (s. Orgel). — Organum portatile — tragbare Orgel, ist entweder ein kleines Positiv, das leicht von einer Stelle zur andern getragen werden kann, oder der Name der Drehorgel (s. d.), welche immer getragen wird. Unter Organum verstanden die alten Theoristen seit Hucbald den mehrstimmigen Satz, vorzugsweise den zweistimmigen.

Orgel, lat. Organum, ital. Organo, franz. Orgue (spr. Orgh'), ein musikalisches Instrument, dessen Name aus dem Griechischen *οργανον* — das Werkzeug, Instrument, abgeleitet ist, und dessen Töne, vermittels einer Tastatur, durch einen künstlich bereiteten Wind in hohlen Körpern, die man Pfeifen nennt, hervorgebracht werden. Vorzugsweise pflegt man ein Orgelwerk, welches ein Pedal (s. d.) besitzt, eine Orgel zu nennen; ein Werk ohne Pedal wird Positiv (s. d.) und ein Positiv, das man bequem von einem Orte zum andern bringen kann, ein Portativ (s. d.) genannt. Die Größe einer Orgel bestimmt man nach der Länge der größten Pfeife der Prinzipalstimme, und spricht von einem 16füßigen, 8füßigen oder 4füßigen Orgelwerke, je nachdem die größte Pfeife der Prinzipalstimme auf dem Hauptwerke 16, 8 oder 4 Fuß lang ist. Ehemals nannten die Orgelbauer ein 16füßiges Werk eine ganze, ein 8füßiges eine halbe und ein 4füßiges eine Viertels-Orgel, welche Benennungen auf gar keinem Grunde beruhten und von Sachverständigen auch jetzt nicht mehr gebraucht werden. — Die Zeit der sich in das graue Alterthum verlierenden Erfindung der Orgel läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen, was wohl hauptsächlich daher rührt, daß man sich an das bloße Wort Organon hielt, und nun die vielerlei Instrumente, welche damit bezeichnet wurden, verwechselte oder vermengte, oder auch den unbestimmten Gebrauch desselben für musikalisches Instrument überhaupt, auf dies einzelne deutete. Der Legende nach wird die Orgel der heil. Caecilia (s. d.) zugeschrieben; unstreitig aber hat wohl die Panflöte (Syrinx), welche man nach und nach in immer größeren Dimensionen verfertigte und deswegen mit künstlich hervorgebrachtem Winde zum Klingen zu bringen genöthigt wurde, die erste Idee zur Erfindung der Orgeln gegeben haben. Schon die Hebräer haben ähnliche Instrumente — Migrepha und Maschrokita (s. d.) — bei ihrem Gottesdienste gebraucht, und die Hydraulen (Wasserorgeln) der alten Griechen hatten noch größere Aehnlichkeit mit unseren, besonders älteren Orgeln, da in ihnen der Wind durch den Druck des Wassers gleichfalls in Pfeifenkörper

Digitized by Google

geleitet wurde. Indessen finden wir das, was wir vorzugsweise heutzutage Orgel nennen, nicht eher, und zwar noch in großer Unvollkommenheit, als um das 7te und 8te Jahrhundert im abendländischen Kaiserthum. Die Erfindung war aber nicht dort, sondern im morgenländischen Reiche gemacht, von wo aus sie durch Griechen herübergebracht wurde. Nach einigen Nachrichten soll bereits 640 eine Orgel in England beim Gottesdienst gebraucht worden sein. Um 670 führte der Pabst Vitalianus die Orgeln in den Kirchen ein, und 758 bekam König Pipin eine Orgel mit bleiernen Pfeifen aus Konstantinopel von dem griechischen Kaiser Konstantin Kopronymos zum Geschenk, welche in der Kirche zu Compiegne aufgestellt ward. 822 ließ Ludwig der Fromme eine Orgel in Venedig für die Kirche von Aachen verfertigen, und um diese Zeit gelangte auch die Kunst des Orgelbaues nach Deutschland, bald solche Fortschritte machend, daß bereits 880 der Pabst Johannes VIII. den Bischof Anno von Freisingen ersuchte, ihm eine sehr gute Orgel nebst einem Künstler zu schicken, der sowohl im Stande sei sie zu machen, als auch darauf zu spielen. 1298 soll bei einem Brande im Münster zu Strasburg eine Orgel verbrannt sein. — Bis dahin waren aber die Orgeln noch wahre Kunstschätze und Raritäten; erst das 14te Jahrhundert, wo die Windorgeln mit Bälgen die Wasserorgeln verdrängten, brachte sie zu allgemeinerer Aufnahme. 1312 ließ der Venetianer Marino Sanuto mit dem Zunamen Torcello, von einem deutschen Künstler eine Orgel mit Bälgen in der Kirche San Rafaele zu Venedig bauen, worüber die Italiener so erfreut waren, daß sie ihm zu Ehren lange Zeit alle Orgeln torcelli nannten, welche Benennung nachgehends in Italien aber nicht mehr gang und gäbe war. 1350 ward bereits zu Thorn an der Weichsel von einem Mönch, dessen Name aber unbekannt geblieben ist, eine Orgel von 22 Pfeifen aufgestellt, und 1359 verfertigte ein Priester, Nikolaus Faber, die Orgel im Dom zu Merseburg, bereits ein ziemlich großes Werk. 1426 ließ der Abt Conrad Winkler eine Orgel für die St. Ulrichskirche in Augsburg erbauen, und im J. 1441 erhielten die Kirchen zu Solmannsweiler in Schwaben große Orgeln mit Pedal. 1441 erbauete Conr. Droßdorf für eine der nürnberger Kirchen eine Orgel, und 1466 wurde zu Nördlingen eine aufgestellt. 1475 bauete Conrad Rothenburger eine große Orgel für die Barfüßerkirche in Nürnberg; 1493 eine noch größere für den Dom in Bamberg; Stephan aus Breslau baute eine für die Domkirche in Erfurt, im J. 1483, und Heinrich Kranz 1499 die große Orgel in der St. Blasienkirche zu Braunschweig. Die genannten Orgeln hatten alle Pedale. 1470 brachte der Deutsche Bernhard das Pedal nach Venedig. Lange Zeit galt auch dieser Bernhard als der Erfinder desselben; doch fand (nach Kühnau's Angabe, in der leipz. mus. Zeitung vom J. 1836) der Orgelbauer Marx in der alten Orgel zu Beeskow zwei Prinzipalpfeifen mit der Jahreszahl 1418, wonach zu vermuthen, daß schon gegen Ende des 14ten Jahrhunderts das Pedal im Gebrauch gewesen. Das Pedal blieb übrigens geraume Zeit hindurch ein charakteristischer Vorzug der deutschen Orgeln, und das Instrument erhielt dadurch erst seine ganze Kraft und Würde; deshalb ist es seltsam, daß diese Erfindung sehr spät erst Eingang in England fand.

Digitized by Google

Daselbst hatten noch 1809 nur wenige Orgeln ein Pedal. Obgleich die älteren Orgeln aus mehreren Registern, besonders aus Mixturen bestanden, welche eine große Menge Pfeifen in sich faßten, so sind sie jedoch wahrscheinlich in Hinsicht des Tones anfangs nur klein, dabei äußerst unvollkommen und keineswegs mit dem kunstreichen Mechanismus ausgerüstet gewesen, wie wir dieselben heutzutage in unsern Kirchen erblicken. Die Tasten waren 5 bis 7 Zoll breit, standen ½ Zoll von einander ab und wurden mit der Faust niedergeschlagen, woher noch der Ausdruck Orgelschlagen für Orgelspielen übrig geblieben ist. Erst im 16ten und 17ten Jahrhundert erhielten die Orgeln, und zwar von Deutschen, die wichtigen Verbesserungen, durch welche sie nach und nach zu ihrer jetzigen Vollkommenheit gediehen, z. B. Vergrößerung und Vermehrung der Pfeifen, sowohl in der Höhe wie in der Tiefe, Verkleinerung der Tasten und Zwischenschiebung der Obertasten, Trennung der einzelnen Stimmen, Hinzufügung der Windlade, Windprobe, der gedackten Pfeifen, Schnarrwerke u. s. w., Verminderung der vielen kleinen Bälge (manche Orgeln hatten 30 bis 40) und Ersetzung derselben durch größere, so wie auch Ersetzung der komplicirten Springladen durch die jetzt gewöhnlichen Schleifladen u. s. w. So entstanden die schönen und umfangreichen Werke, welche jetzt noch allgemeine Bewunderung erregen, namentlich die Silbermann'schen und Casparini'schen Orgeln, die von Trost und Serassi, so wie endlich viele Orgelwerke der neuesten Zeit in Deutschland, England und Frankreich. Zu den Verbesserungen der neueren Zeit gehören auch das Simplifications-System des Abts Vogler (das aber von Sachverständigen nicht in allen Theilen gebilligt wird) und der 1811 von dem Franzosen Grenié erfundene Crescendo- und Decrescendo-Zug. Daß man, besonders im vorigen Jahrhundert, bei der Orgel auch Spielereien mancher Art anbrachte, die der Würde dieses erhabensten aller Instrumente so unangemessen wie nur möglich waren, ist noch zu erwähnen. Man ließ z. E. Engel Posaunen an den Mund setzen und blasen, Adler ihre Fittige heben und senken, Hähne krähen, Vögel zwitschern, und was dergleichen Ungereimtheiten und Kindereien mehr waren, von denen man glücklicherweise seit Ende des vorigen Jahrhunderts abgekommen ist. — Die vornehmsten Theile einer Orgel sind: I. Das Windwerk; dahin gehören 1) die Bälge, 2) die Kanäle, 3) die Windkasten, 4) die Windladen, 5) die Cancellen und 6) die Pfeifenstöcke. Die Bälge (Windbälge) dienen zur Hervorbringung des Windes, des belebenden Elements der Orgel, von dessen richtiger Vertheilung die Wirkung der Stimmen abhängt. Durch die Bälge wird nämlich die eingesogene und wieder fortgestoßene Luft (der Wind) durch mehrere größere oder kleinere, weitere oder engere viereckige Röhren, welche man Kanäle nennt, in die entfernteren Theile der Orgel geleitet. Das Behältniß, in welches der Wind zuerst aus den Bälgen strömt, heißt zum Unterschiede von allen übrigen der Hauptkanal. In diesem sammelt sich der Wind aus allen Bälgen und wird aus ihm allen übrigen Nebenkanälen, die den Wind zum Hauptwerk, Brustwerk, Oberwerk, Positiv, Pedal u. s. w. liefern, zugeführt. Aus den Kanälen geht der Wind in den Windkasten, aus diesem in die Windlade und von dort aus durch die Cancellen-

Digitized by Google

öffnungen in die Cancellen, aus diesen in den Pfeifenstock, von wo er endlich in die Pfeifen strömt. Als Mittel den Wind abzuhalten, wo er nicht hingelangen soll, dienen die Cancellenventile, welche durch die mit den Tasten verbundenen Abstrakten verschlossen oder geöffnet werden. Den Mechanismus, durch den die Bälge und Ventile in Thätigkeit gesetzt werden, nennt man: II. Das Regierwerk. Zu diesem gehören: 1) die Klaviatur, welche in 3 Theile zerfällt: a) in die Balgklaviatur (Kalcatur oder Balgklaves), die Tritte nämlich, vermittels welcher die Bälge niedergetreten werden, um Luft einzuziehen; b) in das Manual; es hat gewöhnlich 4 Oktaven Umfang und geht vom großen C bis zum dreigestrichenen c, doch findet man diesen Umfang in neuern Orgeln auch bisweilen zum dreigestrichenen f erweitert. In älteren Orgeln fehlen oft in der untern Oktave des Manuals die Töne Cis, Dis, Fis und Gis, und man nennt darum diese Oktave: halbe Oktave. Hat eine Orgel mehrere Manuale, so heißt dasjenige, in welchem die Hauptstimmen enthalten sind, das Hauptmanual (Hauptwerk). Sind drei Klaviaturen vorhanden, so liegt die des Hauptwerks gewöhnlich in der Mitte, die des Oberwerks über, und die des Unterwerks unter derselben; durch eine besondere Vorkehrung können nicht nur alle diese Vorkehrungen mit einander, sondern auch das Pedal mit ihnen verbunden werden, so daß sich beim Spielen der einen die Tasten der andern, ohne daß sie berührt werden, von selbst niederdrücken und ihre Pfeifen erklingen lassen (s. Koppel); c) das Pedal (die Fußklaviatur). Das Pedal hat in der Regel den Umfang der beiden tiefsten Oktaven; selten findet man es darüber hinaus ausgeführt, wohl aber trifft man bei älteren Orgeln auch hier (im Pedal) die obenerwähnte heidige halbe Oktave. 2) Das Angehänge. Unter dieser Benennung versteht man alle mechanischen Vorkehrungen, welche die Tasten mit den Ventilen so verbinden, daß durch den Niederdruck der ersteren die letzteren in die Höhe gehoben werden. Dazu gehören a) die Abstrakten, deren Länge sich nach der Entfernung der Theile richtet, welche sie verbinden sollen; sie stehen durch Oesen und Häkchen mit den Tasten und durch die Wellenarme und den Pulpetendraht mit den Ventilen in Verbindung; die dabei nöthigen b) Wellen sind sorgfältig auf einem großen c) Wellenbrette befestigt, und um das Schlottern der Abstrakten zu vermeiden, läßt man sie zwischen hölzernen Scheiden laufen. Wo der Pulpetendraht durch den Windkasten zu dem Hauptventile geht, würde der Wind entweichen, daher ist über diesem Loche ein ledernes Beutelchen, Pulpete, Pulpetenbeutelchen, und damit dasselbe fester an den Pulpetendraht anschließen könne, ist dieser in ein hölzernes Klötzchen, Pulpetenklötzchen, eingelassen. Damit der Orgelspieler nach Belieben mehrere Register zugleich erklingen lassen könne, sind d) die Registerzüge oder Stangen mit ihren hervorstehenden Knöpfen, über oder auf welchen der Name des mit ihnen in Verbindung stehenden Registers, so wie auch dessen Tongröße bemerkt sind, angebracht, durch welche Züge vermittels Winkelhaken oder Wellenarme die Wippe, eine stehende Welle, deren Arm die Parallele (s. d.) verschiebt, gedreht werden kann. Die noch hierhergehörenden e) Sperrventile, f) Koppel-, g) Tremulanten- und h) Kalcanten-

Digitized by Google

glockenzug werden zu den nicht klingenden Stimmen gezählt, während man die übrigen klingende nennt. (Da alle diese und folgende Benennungen der einzelnen Orgeltheile unter ihren besonderen Artikeln näher erklärt worden oder es noch werden, so sind sie nur so weit, als sie zur Beschreibung des Mechanismus eines Orgelwerks gehören und folglich nicht übergangen werden durften, hier erwähnt). — Der wichtigste Theil einer Orgel ist endlich III. Das Pfeifwerk. Wind- und Regierwerk sind die Mittel, einen bestimmten Ton auf bestimmte Zeit von Körpern, Pfeifen genannt, ertönen zu lassen. Diese Pfeifenkörper werden klassifizirt: A) in Ansehung der Materie: 1) in zinnerne, von reinem Zinn, welches das dauerhafteste Material ist; 2) in metalline, aus einer Mischung von Zinn und Blei; 3) in hölzerne, entweder aus Fichten-, Kiefern-, Eichen- oder Birnbaumholz. Bei alten und einigen neuen Orgeln findet man sie auch zuweilen von Silber, Eisenblech, Zink und Alabaster, ja sogar von Thon und Pappe. B) in Ansehung ihrer Struktur, und zwar 1) ihrer äußern Gestalt nach, a) in Säulen, b) in Kegel, c) in Pyramiden; 2) ihrer innern Einrichtung nach, a) in Labialpfeifen oder Flötenwerk, b) in Rohr- oder Zungenwerk. Die tonbildenden Theile der Labialpfeifen sind α) der Fuß, β) der Aufschnitt, γ) der Kern und δ) das Labium, welches wieder aus Ober- oder Unterlabium besteht. Der Unterschied der Tonbildung in dem Rohrwerke und dem Flötenwerke wird bloß im Mundstücke bewirkt, welches bei Rohrpfeifen gewöhnlich trichterförmig ist; die darüber stehende Pfeife verstärkt nur den Ton. Die Pfeifen beider Werke können entweder offen- oder gedackt sein (s. d.). C) in Ansehung ihrer Größe: die Größe der Pfeifen, so wie auch die Größe oder Höhe und Tiefe des Tones, wird nach Fußen und Zollen benannt und bestimmt. Z. B. diejenigen Stimmen, welche grade die Tonregion unsrer Klaviere darstellen, d. h. wo das tiefe C oder das kleine c, eben so tief, so hoch klingt, wie auf dem Fortepiano, heißen 8füßige, weil eine offene Pfeife, welche das tiefe C angeben soll, eine Länge von 8 Fuß haben muß. In 4füßigen Stimmen klingen alle Töne eine Oktave höher, in 2füßigen 2 Oktaven höher; in 16füßigen hingegen alle um eine Oktave tiefer. Die Bestimmung der Körpergröße der Pfeifen leidet indessen durch die größere und geringere Weite derselben manche Modification. So klingt eine Pfeife, welche weiter ist als eine andere von gleicher Länge, tiefer als die letztere. Je weiter eine Pfeife ist, desto kürzer muß sie sein. Dieses Verhältniß der Pfeifen in Ansehung ihrer Länge zur Weite bei einem gegebenen Tone wird die Mensur (s. d.) genannt und man hat eine weite und eine enge Mensur. Bei den Zungenstimmen ist das Verhältniß der Pfeifen anders als bei den Labialstimmen gestellt, weil die Höhe und Tiefe des Klanges nicht von dem Körper (corpus), sondern vom Mundstück abhängt. Man hat Rohrwerke, deren Pfeifen ganz kurz sind und die doch einen 8füßigen Ton geben. — Eine bestimmte Anzahl Pfeifen von ununterbrochener Tonfolge, einerlei Struktur und Größe nennt man eine Stimme oder ein Register. Man theilt die Register ein in: a) Grundstimmen, solche, die auf jeden Klavis nur einen Ton angeben; zu diesen gehören alle Prinzipale, Oktaven-, Flöten-, Gedackt- und

Digitized by Google

Rohrwerke; b) in Nebenstimmen, bei welchen die Pfeifen so gestellt sind, daß sie die Terz oder Quinte des angegebenen Klavis zu Gehör bringen; c) in gemischte Stimmen, solche, die aus mehreren Pfeifen mehrere verschiedene Töne zugleich hören lassen, z. B. Mixtur, Sesquialter, Cymbel. Die vornehmste Stimme ist das Prinzipal, weil es aus dem reinsten Zinn gearbeitet, mit aufgeworfenen Labien geziert, überhaupt sauber polirt ist und vorn im Prospect steht. *Diese verschiedenen Stimmen erhalten ihren Namen entweder 1) von ihrer Struktur, äußern Gestalt, z. B. Spitzflöte, Rohrflöte u. s. w.; oder 2) von irgend einem Instrument oder einer Stimme, die sie nachahmen, z. B. Violoncello, Posaune, Vox humana u. s. w.; oder 3) von einem besondern sie auszeichnenden Klange, z. B. Scharf, Quintatön u. s. w.; oder auch 4) von ihrer Größe, und ihrem Verhältniß gegen die Prinzipalstimme, z. B. Oktave, Superoktave, Subbaß u. s. w. Die gebräuchlicheren Orgelstimmen sind: Acuta (so viel als Mixtur), Aequal, Angelika, Anguſta, Aperta (s. v. a. Offenflöte), Apfelregal (s. v. a. Kopfregal), Assat (s. v. a. Nasat); Bärpfeife oder Bärgeige, Barduen, Barem, Bassetto, Basson, Bauerflöte oder -pfeife (auch Bäuerlein genannt), Blochflöte oder Blockpfeife, Bombarde (s. v. a. Pommer), Bordun oder Bourdon, Brummer, Brummhorn (s. v. a. Krummhorn), Buccina (s. v. a. Posaune); Choral präſtant, Chormaß prinzipal, Clairon oder Clarino, Coni, Contrabaß, Contraposaune, Cormorne (s. v. a. Fagott und Krummhorn), Coruet (s. v. a. Litice oder Zinken), Cuspida (s. v. a. Spitzflöte), Cylinderquinte, Cymbel, Cymbeloktave; Decima, Decima nona, Decima quinta, Diapason, Dri- oder Doppelflöte, Dolcan, Dolcian, Dolzflöte, Doublette; Echo, Engelstimmen; Fagott, Feldflöte, Flachflöte, Flageolet, Flöte mit ihren verschiedenen Arten, als: Flauto amabile traverso, Flûte à bec, Flûte douce, Fl. d'amour, Flauto italico; Gambe, Gedackt, Gedacktpommer, Geigenprinzipal, Geigenregal, Gemshorn, Glöckleinton; Halbprinzipal, Hohlflöte (Hohlquinte), Holzflöte, Hörnlein, Horn, Hornbaß, Humangedackt; Jubal, Jula, Jungfernregal; Kammerflöte, Kleingedackt, Kopfregal, Koppel, Krummhorn; Largior (s. v. a. Schwingel), Lieblich gedackt, Litice, Lituus; Mixtur, Moutre (s. v. a. Prinzipal), Musette (s. v. a. Schalmei), Musicirgedackt; Nachthorn, Nasat oder Nasard, Nete (s. v. a. Quinte); Oboe, Obtusa (s. v. a. Gedackt); Passune oder Posaune, Piffaro, Präſtant, Prinzipal; Querflöte, Quinte, Quintatön; Rauschflöte, Rauschquinte, Regal, Rohrflöte, Rohrnasat, Rohrquinte; Salicet oder Salcional, Schalmei, Schwingel, Schweizerbaß, Sedez, Serpent, Sesquialter, Sexte, Sifflöte, Sordun, Spillflöte, Spitzflöte, Stillgedackt, Subbaß, Superoktav; Terz, Tertian, Traversebaß, Trompete; Undamaris, Untersatz; Viola, Viola da Gamba, Violdigambenbaß, Violon, Vox humana; Waldflöte, Waldhorn; Zinken. Sämmtliche innere Pfeifen der Orgel stehen oberhalb der Windlade auf einem Pfeifen- oder Windstock (s. d.), auf verspundeten Kanzellen, oder auf einem Fundamentalbrett (s. d.); den Gesichts- oder Prospect-Pfeifen hingegen, welche nicht auf der Windlade, sondern auf dem Gesimse stehen, wird der Wind durch die Kondukten (s. d.) zugeführt. Alle diese Theile, die Bälge ausgenommen, welche in einem abgesonderten Behältniß, der sog. Balgkammer, sich befinden, sind von einem Gehäuse umgeben, welches

Digitized by Google

man das Orgelgehäuse nennt und am Prospect oftmals mit Bildsäulen von Engeln und Heiligen, künstlichem Schnitzwerk und reicher Vergoldung geschmückt ist. — Ueber Struktur, Einrichtung und Beschaffenheit der Orgeln schrieben: Adlung, Bedos de Celle, Förner, Güntersberg, Kittel, Müller, Rink, Schlimbach, Wilhelm Schneider, Silbermann, Sorge, Werkmeister, Wilke, Wolfram u. v. A.

Orgelbauer heißt der, welcher sich als kunstgerechter Arbeiter im Fache der Orgelbaukunst bewährt. Derselbe muß ein geschickter Tischler und Zinkarbeiter zugleich sein, die Lehre von den Gesetzen der Hebel genau kennen, in der Mathematik, Akustik und Physik nicht ganz unwissend sein, ein so musikalisch gebildetes Gehör haben, daß er eine Orgel aufs Reinste stimmen, sie aufs Genaueste intoniren und jeder Stimme den Toncharakter geben kann, den sie ihrer Natur nach haben muß.

Orgelbauermaß ist in Deutschland die Länge des dresdener Fußmaßes. Neuere Arbeiter arbeiten auch nach dem rheinländischen Fußmaße, dem Maße der Tischler.

Orgelbrust, s. Brust.

Orgelbrüstung, dasselbe was Orgelbrust, s. Brust.

Orgelchor, dasjenige Kirchenchor, oder derjenige möglichst hochliegende Platz in der Kirche, auf dem eine Orgel steht oder auf den sie gestellt werden soll.

Orgeldekoration. Hierunter werden alle Verzierungen eines Orgelgehäuses verstanden; als die Bildhauerarbeiten, Gesimse, Pilaster, Pfeiler, Felder, Thürme, Anstrich, Vergoldung u. s. w.

Orgeldisposition ist die vor dem Anfange des Baues einer Orgel schriftlich festzustellende Anordnung des ganzen Baues. Orgeldisponent ist natürlich demnach ein Solcher, der eine solche Anordnung entwirft.

Orgeleingeweide nennt man in der Orgel den Inbegriff der Windladen mit ihren Pfeifen, der Abstraktur, Wellatur und der Registerstangen.

Orgelexamen, so viel als Orgelrevision (s. d.).

Orgelflügel, heißen die beiden schmalen Seiten einer Orgel, in deren Fronten diejenigen Pfeifenabtheilungen stehen, welche die Brustpfeifen zu ihrer Mitte haben, diese aber von beiden Seiten umgeben.

Orgelfronte, Fronte, Façade, Gesicht, Prospect, diejenige Seite einer Kirchenorgel, welche nach dem Kirchenschiffe hin gerichtet ist. In älteren Zeiten standen in ihr Pfeifen aus verschiedenen Stimmen; jetzt werden nur die Hauptprinzipale, und zwar hauptsächlich die aus den drei untersten Oktaven der Manuale und die aus dem größten Prinzipale des Pedals hineingestellt, und Front-, Façade-, Gesichts- und Prospectpfeifen genannt. Nicht nur ist ihnen dieser Stand angewiesen, daß sie zieren, sondern hauptsächlich mit darum, daß sie ihre Töne frei in die Kirche hinein blasen sollen, weil sie der Stamm des Fonds der Orgel sind und vorzüglich kräftig das Ganze unterstützen müssen. Man theilt die Fronte in Felder und Thürme ein, vermöge Pilaster, Beistöße, Säulen und Gesimse; die Pfeifen werden an ihren Füßen und Mündungen mit Schnitzwerk verziert, was theils angestrichen, theils vergoldet wird.

Digitized by Google

Orgelgehäuse, Buffet oder Bufit ist das ein Orgeleingeweide umgebende hölzerne Gebäude. Es besteht, außer der Orgelfronte, die als ein Theil des Gehäuses betrachtet wird, aus einem glatt gehobelten Gerippe von Kreuzholz, dessen Theile, da es unerschütterlich fest stehen muß, mit Zapfen, Nägeln, eisernen Bändern und Bankeisen, theils in sich selbst, theils mit dem Fußboden, ja öfter auch noch mit der Kirchendecke durch eiserne Stangen verbunden und hernach von außen mit solch trocknen und gesunden Brettern, in denen so leicht kein Holzwurm zu fürchten ist und die geschmackvoll durch Tafel-, Simswerk und anderere architektonische Dinge verziert sind, umgeben wird.

Orgelmensur, s. Mensur.

Orgelmetall, das Metall, welches zu Orgelpfeifen gebraucht wird, aus einer Legirung von Zinn und Blei bestehend. Um dieser Mischung besonders wenn sie viel Blei enthält, eine weiße Farbe und Härte zu geben, wird von Einigen auch Markasit darunter genommen. Je mehr Zinn die Mischung enthält, desto besser ist es; viel Blei darunter macht sie zu weich; und wenn dadurch gleich ein weicherer Ton der Pfeifen erzeugt wird, so werden diese theils leicht von den Mäusen angefressen, theils früh vom Bleizucker angegriffen; auch setzen sich große Pfeifen aus zu vielem Blei, wenn ihr Fuß nicht von härterer Masse und unten besonders stark ist, leicht von selbst, weil sie sich vermöge ihrer Schwere bei ihrer Weiche nicht tragen können. Halb Zinn und halb Blei nannten die Alten Halbricht oder auch Halbwerk. Ein schon gutes Metall besteht entweder aus 2 Drittheilen Zinn und 1 Drittheil Blei, oder aus 3 Fünftheilen Zinn und 2 Fünftheilen Blei.

Orgelmixtur, s. Mixtur.

Orgelpfeifen sind die aus Zinn, Orgelmetall und aus weichen oder harten Holzarten verfertigten tonangebenden Werkzeuge einer Orgel. Früher verfertigte man sie aus Erz oder Blei, sodann, hie und da, aus Gold, Silber, verschiedenen Blecharten, Kupfer, Glas, Thon, Pappe und Papier. Gold, Silber und Kupfer sind zu kostbar, und die anderen Massen geben keinen guten Ton, weshalb sie jetzt so leicht nicht mehr zu Pfeifen benutzt werden. — Eine zinnerne oder metallene Pfeife besteht aus dem Körper, Aufschnitt, Kern, Ober- und Unterlabium, aus der Lichtspalte und dem Pfeifenfuß. Die obere Oeffnung des Körpers heißt Pfeifenmündung, die untere Oeffnung des Fußes Pfeifenfußmündung, der Raum zwischen dem Fuße und dem Körper Aufschnitt oder Mund. Die Größe der Pfeifenfußmündung bedingt die Masse des Windzuflusses zur Pfeife. Auf den Pfeifenfuß, der wie ein umgekehrter Kegel mit seiner Spitze in einem Pfeifenkessel steht und nichts weiter als ein Kanal ist, der den Wind zum Pfeifenkörper führt, wird der Kern festgelöthet, der mit seinem Unterlabium die Lichtspalte bildet, und auf ihn der Körper mit seinem Oberlabium, welches mit dem Unterlabium den Aufschnitt bildet. Der Körper besteht aus dem obern Theile der Pfeife und ist allein klingender Theil. Er wird als Platte auf einer Gießbank gegossen, glatt gehobelt, und, wenn die Pfeife einen vorzüglich scharfen und klaren Ton haben soll, durch Schlagen mit einem hölzernen Hammer gehärtet, sodann auf einer Patrone rundirt und seiner

Digitized by Google

Länge nach zusammengelöthet, welche Löthung Rath heißt. Die Länge des Körpers bedingt die Tiefe, seine Kürze die Höhe, seine Weite die Fülle, seine Enge die Dünnheit des Tones. Dieser Ton wird erzeugt, wenn der Orgelwind, welcher durch den Fuß und die Lichtspalte, die dem Winde seine Richtung giebt, zum Körper hinströmt, sich am Oberlabium schneidet, theils vor diesem vorbei, und theils in den Pfeifenkörper hineingeht, in diesem von dem Druck der atmosphärischen Luft Widerstand findet und so vermöge der Luftfriktion den Körper in Vibration setzt. Die Form des Körpers ist entweder ein Cylinder oder Conus, oder auch ein umgekehrter Kegel. Cylinderpfeifen bleiben theils offen, theils werden sie mit Hüten ganz, oder mit einer kleinen Röhre versehenen Hüten, halb gedeckt. Die Coni gehören zu den halbgedeckten Pfeifen. Offene Pfeifen geben den hellsten und kräftigsten Ton, halbgedeckte einen weniger kräftigen, und ganz gedeckte einen mehr noch gedämpften Ton (s. Gedackt). Da sie Labien haben, werden alle diese Pfeifen auch Labialpfeifen genannt. Große Pfeifen erhalten bei ihrer Rath, unweit ihrer Körpermündung, eine metallene Oese, die festgelöthet wird; vermöge dieser hängt man sie an Pfeifenlehnen, damit sie nicht umfallen können; aus diesem Grunde werden kleine Pfeifen auch in Pfeifenbretter gestellt. — Hölzerne Pfeifen werden für eine Orgel disponirt 1) um Kosten für Metall zu sparen, 2) um Stimmen zu erhalten, deren Toncharakter durch keine andern Massen als nur durch Holz erzielt werden kann. Je härter die Holzart ist, desto körniger, je weicher sie aber ist, desto weicher und sanfter kann der Ton erzielt werden, wozu freilich auch Mensur, Aufschnitt und Intonation das Ihrige beitragen. Die Pfeifen müssen im Innern möglichst glatt gehobelt und mit Leim und Bolus glatt verstrichen werden, was besonders dann zweckmäßig ist, wenn ein vorzüglich körniger Ton verlangt wird, weil sich durch diesen Anstrich die Holzporen verstopfen, die Pfeifen dadurch aber mehr Consistenz, folglich auch eine bedeutendere Oscillationskraft erhalten, die auf Kraft und Klarheit des Tones merklich einwirkt. Die Zusammensetzung der 4 Pfeifenwände, sobald die Pfeife nicht über 2 Fuß Länge hat, geschieht bedinglich durch Leim, die der größeren durch Leim und hölzerne Nägel; die zu einer 32füßigen Stimme gehörenden größten Pfeifen werden der Dauer wegen außerdem noch an ihrer Mündung durch zwei übers Kreuz zusammenlaufende eiserne Stangen miteinander verbunden. Man arbeitet die hölzernen Pfeifen theils offen, theils halb und theils ganz gedeckt; alle sind unten mit einem Brette (Pfeifenboden) verspundet. In die Mitte dieser Verspundung wird ein Loch (Fußloch) gebohrt, wohinein eine runde Röhre (Pfeifenfuß) von hartem Holze winddicht befestigt wird, deren Länge sich danach richtet wie hoch der Aufschnitt der Pfeife zu stehen kommen soll; ihre Weite richtet, sich nach dem Bedarf des Windzuflusses. Da dieser Fuß auf dem Pfeifenkessel winddicht anschließend stehen muß, so muß er unten völlig rund sein und diesem genau angepaßt werden. Durch ihn geht der Orgelwind zum Pfeifenkasten (d. i. der Raum zwischen dem Pfeifenboden und dem darüber liegenden Kerne), von da zur Luftspalte, aus dieser zum Labium (hölzerne Pfeifen haben kein Unterlabium; statt dessen eine Verspundung [Vorschlag], die weder

Digitized by Google

festgenagelt noch geleimt, sondern zweckmäßiger mit Schrauben befestigt wird), an dem er sich schneidet, daher tönend wird und sodann in den Pfeifenkörper, wo der Ton, nach dessen Länge seine Höhe oder Tiefe, nach dessen Weite seine Fülle erhält. Das Labium einer hölzernen Pfeife ist so lang, als es im Innern breit ist, und muß nach der Luftspalte hin schräg laufen und scharf abgekantet werden, welche Schräge man Halle, Randdach nennt. Wenn ein vorzüglich kräftiger Ton herbeigeführt werden soll, so macht man das Labium von Zinn oder Metall. Der Kern ist ein zum Pfeifenkörper verhältnißmäßig großes und starkes Brett, das zur Bildung der Luftspalte (d. i. der Raum zwischen dem Kerne und Vorschlag) von hinten nach vorne hin schräg und scharf abgekantet, horizontal hineingeschoben und mit den Seitenwänden der Pfeife, so wie mit ihrer Hinterwand, winddicht durch Leim verbunden wird. In kleine Pfeifen wird kein eigener Kern gelegt, sondern statt seiner ein massiver Pfeifenboden (Pfeifenklotz), vom Fußloch an bis nach vorne hin so gewölbt und scharf ausgeschnitten, als es zur Bildung der Luftspalte nöthig ist. Das Aufschrauben des Vorschlags, der, um recht winddicht anschließen zu können, sehr gut abgerichtet und rauh beledert wird, ist deshalb zweckmäßig, um ihn in vorkommenden Fällen leicht und bequem, ohne der Pfeife Nachtheil zu bringen, abnehmen zu können.

Orgelpositiv, so viel wie Brustpositiv, s. Brustwerk.

Orgelprobe und **Orgelprüfung**, so viel wie Orgelrevision (s. d.).

Orgelpunkt, zunächst und im Allgemeinen ein zu mehreren Harmonien nach Orgelart, d. h. in einer dem Fortklingen der Orgel gemäßen Weise, beibehaltener Grundton. Daher wohl der Name, der aus Orgel und Punkt (Note) zusammengesetzt ist. Dann versteht man darunter vorzugsweise eine Stelle am Schlusse gewisser meist kirchlicher Tonstücke, bei der die oberen Stimmen eine Zeit lang zum Schlusse sich fortbewegen, während die Baßstimme schon längst den Schlußton festhält. Dieser kann nun Dominante oder Tonika sein. Am öftesten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel das für gebundene Harmonien geschickteste Instrument ist, und zwar in Fugen, wo sie den Hauptschluß oder das Ausruhen der Stimmen vorbereiten. In beiden Fällen kann der aushaltende Grundton auch Dominante und Tonika zugleich, d. h. in unmittelbarer Folge aufeinander, sein, indem diese dann ebenfalls einige Takte hindurch ausgehalten wird, nachdem jene schon längere Zeit liegen geblieben war. Um dieses Aushaltens des Basses willen nennt man den Orgelpunkt oder vielmehr die darunter verstandenen Sätze wohl auch aushaltende Kadenz. Von den in den Oberstimmen liegenden Harmonien solcher aushaltenden Kadenzen wird vor allen Dingen erfordert, daß sie zu dem liegenbleibenden Grundtone in irgend einer Art passen. Dabei kann es nun freilich vorkommen, daß in der Oberstimme bald da, bald dort das eigentlich dissonirende Ende der Dissonanzen ganz unvorbereitet eintritt, oder daß die Vorbereitung dem consonirenden oder liegen bleibenden Basse überlassen werden muß. Allein das ist kein sonderlicher Fehler, wenn man nur dabei verhütet, daß die Dissonanzen ohne alle Beziehung zum Grundtone gleichsam aufeinander gethürmt werden, woraus leicht grobe

Digitized by Google

Harmoniefehler entſtehen können. Daher giebt man meiſtens die allgemeine Regel, daß im Orgelpunkt die Oberſtimmen unter ſich eine reguläre Folge von gewöhnlichen Akkorden enthalten müſſen, die auch beim Abſcheiden des ruhenden Baſſes als ſelbſtſtändig erſcheinen. Keiner (oder doch die wenigſten) der Akkorde gehört an ſich zum Baſſe, und alle klingen doch zu demſelben. Die Oberſtimmen brauchen in Tonſtücken natürlich beim Orgelpunkte nicht bloß ſteif akkordmäßig fortzuſchreiten, ſondern ſie können dies auch melodiſch, und zwar — wie es gewöhnlich geſchieht — mit Imitationen verwebt. Daher ſagten wir oben, daß der Orgelpunkt am häufigſten in Fugen vorkommt, und hier gewöhnlich das Zuſammenfallen und Ausruhen der einzelnen Stimmen vorbereitet. Die durchgehenden und Hülfsnoten, die bei einer ſolchen melodiſchen Haltung der einzelnen Stimmen unvermeidlich vorkommen, dürfen indeß auch in keiner allzugrellen Disharmonie mit dem ruhenden Baſſe ſtehen, oder gar einen weſentlich harmoniſchen Charakter annehmen, der den Zweck des ganzen polyphoniſchen Manövers, Ruhe in die geſammte, aus einzelnen Körpern beſtehende Harmonie zu bringen, wenn nicht ganz vernichten, ſo doch um ein Bedeutendes weiter hinausſchieben würde. Italieniſch heißt der Orgelpunkt Cadenza und Franzöſiſch Point d'orgue (ſpr. Poäng d'orgh').

Orgelregiſter oder **Orgelſtimme**, ſ. Orgel, Regiſter und Stimme.

Orgelregiſterzüge, Ordines, Regulae, Canones, Pleuritides, Regiſterzüge, diejenige Maſchinerie an einer Orgel, wodurch ihren Pfeifen der Wind, bei geöffneten Spielventilen, zugeführt oder von ihnen abgehalten werden kann. Erſteres heißt: ein Regiſter anziehen, öffnen, aufziehen, ſpielbar machen, und Letzteres: es abſtoßen, zuſtoßen, verſchließen. Sämmtliche Regiſterzüge einer Orgel zuſammen nennt man die Regiſtratur. Zu dieſer Maſchinerie gehören: 1) die Manubrien; 2) die Regiſtertafeln, auch Regiſterbretter, Regiſterfenſter genannt; 3) Schiebeſtangen, Regiſterſtangen; 4) Regiſterwellen mit ihren Armen oder Winkelhaken; 5) Wippen; 6) Parallelen oder Schleifen mit ihren Hemmſtiften oder Hemmkeilen. Der Zuſammenhang der Maſchinerie iſt folgender. Wenn ein Manubrium angezogen wird, ſo wird mit ihm die Regiſterſtange, welche mit ihrem vorderen Ende in einer Regiſtertafelſcheide läuft, um etwa 3 Zoll weit vor die Tafel hervorgezogen. Da nun das hintere Ende der Stange entweder mit dem Schenkel eines Winkelhakens, oder mit dem Arme einer Regiſterwelle, durch einen gabelartigen Einſchnitt, vermöge eines Stiftgelenkes, verbunden iſt, ſo macht der zweite Winkelhakenſchenkel, oder der zweite Wellenarm, deſſen Stellung mit dem erſten Wellenarme ebenfalls einen Winkel bildet, vermöge der Einrichtung, daß der erſte Schenkel oder Wellenarm vorwärts gezogen wurde, eine Seitenbewegung, vermöge welcher Bewegung eine mit einem von den genannten zwei Schenkeln durch ein Stiftgelenk verbundene Wippe an ihrem untern Theile ſeitwärts gezogen wird, das andere Ende der Wippe, das mit einer Parallele durch einen Schlüſſel verbunden iſt, die Parallele um etwa $^3/_4$ Zoll weit aus der Windlade hervor und die verlangte Stimme anzieht. — Noch iſt zu bemerken, daß auf den Manubrien die Namen der Stimmen, zu denen ſie gehören,

Digitized by Google

am zweckmäßigsten auf einem Schild von Porzellan oder Emaille nebst dem Fuß- oder Tonmaß dieser Stimmen, angebracht werden.

Orgelregistratur, s. den vorhergehenden Artikel.

Orgelrevision, auch Orgelexamen, Orgelprobe oder Orgelprüfung, ist die von einer kirchlichen Behörde durch einen Sachkundigen angestellte Untersuchung, ob eine neue Orgel akkordmäßig, d. h. nach dem mit dem Orgelbauer vor dem Baue abgeschlossenen Contrakte oder Akkorde, der die Disposition der Orgel und alle übrigen Bedingungen ihres Baues enthält, und ob sie auch sonst noch tüchtig gearbeitet ist.

Orgelstimme, dasselbe was Orgelregister.

Orgeltabulatur, s. Tabulatur.

Orgel-Viola, von Giuseppe Maria Pomi zu Varallo im J. 1833 erfunden und von ihm auch grande Viola a cembalo genannt, ist ein musikalisches Instrument, das äußerlich einem Pianoforte gleicht, aber innerlich eher einer Orgel, denn der Ton entsteht auf eine dieser ähnliche Weise. Aus einem Blasebalge, der in dem hölzernen Kasten angebracht ist, fährt die Luft bei Berührung der Tasten aus parallelogrammförmigen rechtwinkligen Löchern, die mit kleinen Metallplatten versehen sind, welchen unterhalb inwendig kleine Metallzungen entsprechen, und es bildet sich der Ton. Einige wenige dieser Oeffnungen, welche die tieferen Töne geben, haben einen Zoll lange Metallröhren. Die höheren Töne des Instruments klingen ungefähr wie die Oboe, die tieferen wie ein Fagott. Man möchte glauben das Instrument sei der Physharmonika ähnlich; aber Kenner des Instruments widersprechen dieser Meinung, ohne indeß eine genauere Beschreibung von demselben zu geben. Sicher beruht seine Grundidee auf demselben Prinzipe, aus welchem die vielen, alle mit einander nah verwandten Instrumente, als: Aeolodicon, Stahlharmonika, Physharmonika u. s. w. hervorgingen, bei welchen der Ton durch Vibration einer Stahlfeder erzeugt wird, die durch das Berühren dieser von einem Luftstrahle entsteht. Wie gesagt aber, fehlt von dem Instrument eine genaue Beschreibung, denn auch der Erfinder hat keine veröffentlicht.

Orgelwerk, 1) eben so viel als Orgel (s. d.); 2) auch bloß das Innere einer Orgel im Gegensatz zu ihrem Gehäuse; 3) jedes kleine musikalische orgelartige Instrument, welches, aus Orgelpfeifen zusammengesetzt, in Uhren, Dosen u. s. w. angebracht ist. Bei einer Spieluhr z. B. nennt man die Theile, welche spielen, zusammengenommen nur das Orgel-, aber auch Spielwerk. Jene Benennung ist nur richtig, wenn die Töne wirklich durch Pfeifen hervorgebracht werden, nicht durch Glocken, Federn oder dergl.

Orgelwolf, s. Wolf.

Orgiani, (spr. Ordschani), Teofilo, ein ital. Opernkomponist aus dem Ende des 17ten und Anfange des 18ten Jahrhunderts, war Kapellmeister zu Udine, aber in Venedig geboren. Näheres über seine Lebensumstände ist nicht bekannt, auch weiß man sein Todesjahr nicht; man nimmt gewöhnlich an, daß er in der Zeit zwischen 1711 und 1714 gestorben sei. — Man kennt von ihm folgende, in der Zeit von 1686—1711 gesetzte und ihrer Zeit in Italien ausnehmend beliebte Opern: „Il Vizio depresso e la Virtù coronata“, „Eliogabalo“,

Digitized by Google

„Dioclete“, „Le gare dell' inganno e dell' amore“ „Il tiranno deluso“, „L'onore al cimento“, „Armida regina di Damasco“.

Orgitano, (spr. Ordschi—), Francesco, um 1745 zu Neapel geb., war ein Zögling des Conservatoriums della Pietà le' Turchini daselbst und schrieb als noch junger Mensch schon einige Opern und Ballete für neapolitanische Theater zweiten Ranges. 1771 war er in London als Cembalist an der ital. Oper angestellt, war aber nachgehends wieder in Neapel und starb daselbst wahrscheinlich in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts. — Man kennt von ihm Klaviersonaten und eine Kantate mit Klavierbegleitung, „Andromacca“ betitelt, welche in London herauskamen. — Sein Sohn, Rafaele O., um 1780 in Neapel geb., war in der Komposition ein Schüler Sala's, und brachte in den Jahren 1803 und 1804 in seiner Vaterstadt die Opern „L'Infermo ad arte“ und „Non credere alle apparenze“ mit Erfolg auf die Bühne. Ferner kennt man auch von ihm einige Kantaten und Kanzonetten. Leider starb der sehr talentvolle Künstler schon im J. 1807.

Orificium (lat.), wörtlich: die Mündung; in der Musik versteht man insbesondere darunter die Oeffnung der Orgelpfeifen an dem obern Labium.

Orlandi, Ferdinando, geb. zu Parma im J. 1777, begann seine musikalischen Studien bei Rugarti, Organist zu Colorno, und setzte sie dann bei Ghiretti in Parma fort, woselbst ihm auch Paër einige Unterweisung gab. 1793 trat er in das Conservatorium della Pietà zu Neapel und studirte hier insbesondere den Contrapunkt unter Sala's und Tritto's Leitung. Mit 22 Jahren nach Parma zurückgekehrt, erhielt er daselbst eine Anstellung bei der Hofmusik und fing bald an fürs Theater zu komponiren. 1801 brachte er zu Parma seine Oper „La pupilla scozzese“ auf die Bühne, und dieser folgten bis ins Jahr 1814 an die 25 andere Opern, darunter z. B. „Il Podestà di Chioggia“, „Azemira e Cimene“, „I furbi alle nozze“, „L'Amore deluso“, „La Villanella fortunata“, „Il Corrado“, „Il Quiproquo“, „La Fedra“, „I raggiri amorosi“ u. s. w. Sie wurden auf den meisten italienischen Theatern gegeben und machten ihrer angenehmen Melodik wegen auch großentheils recht viel Glück. Mit dem Auftreten Rossini's fing aber O's Stern an zu erbleichen, und nach nicht gar langer Zeit war er total vergessen. Im Jahre 1806 war O. als Pagen-Musikmeister an den Hof des Vicekönigs von Italien nach Mailand berufen worden, trat aber 1809 als Gesangprofessor in das Conservatorium und bildete gute Schüler. — Außer den angeführten Opern kennt man von O. noch Kirchensachen, Kantaten, Chöre zu Alfieri's „Alceste“, viele Arien u. s. w. — Eine Tochter von ihm, in Mailand im J. 1815 geb., debütirte daselbst mit glänzendstem Erfolg als Sängerin, starb aber leider schon am 22. November 1834 zu Rovigo.

Orlandini, Giovanni Maria, geb. zu Bologna in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, studirte den Contrapunkt bei dem Pater Domenico Scorpione (welcher gegen Ende seines Lebens Kapellmeister am Dom zu Messina war), und wurde nachgehends Kapellmeister des Großherzogs von Toskana. Gest. ist er um 1745. — Von seinen Opern sind anzuführen: „Antigono“, „Ifigenia

Digitized by Google

in Aulide", „Paride", „Nerone", „Berenice", „Griselda", „Adelaide", „Amor placato". Sie alle entstanden in der Zeit von 1718 bis 1732. Außerdem hat er aber noch viele Intermezzi und auch Kirchensachen verfaßt.

Orlando Lasso, s. Lassus.

Orloff, Gregor Wladimir, Graf von, geb. zu Petersburg im J. 1777, trat frühzeitig in den Staatsdienst und wurde 1812 Senator. Aus Gesundheitsrücksichten mußte er reisen und verlebte mehrere Jahre in Italien und Frankreich. Gestorben ist er am Schlagflusse zu Petersburg am 4. Juli 1826. Er hat Verschiedenes geschrieben, darunter ist hier zu nennen sein „Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours" (Paris, 1822, 2 Bde.), eine ganz urtheilslose, noch dazu mit vielen Fehlern angefüllte Compilation, die den vollständigsten Beweis liefert, daß der Herr Graf von Musik gar Nichts verstand, die aber trotzdem eine italienische und deutsche Uebersetzung erfahren hat, letztere unter dem Titel „Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik u. s. w." (Leipzig, 1824); der Uebersetzer heißt Adolph Wagner. In der „France littéraire" (Bd. 6, pag. 503) wird von Quérard sogar behauptet, daß alle französisch geschriebenen Bücher des Grafen Orloff, also auch diese Musikgeschichte, gar nicht von diesem, sondern von Amaury-Duval verfaßt seien.

Ornithoparchus, Andreas, zu Deutsch eigentlich Vogelgesang geheißen, geb. zu Meiningen in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, ein musikalischer Schriftsteller, von dessen näheren Lebensumständen man weiter Nichts weiß, als daß er Magister der freien Künste war, große Reisen gemacht und auf diesen auch musikalische Vorlesungen gehalten hat. Aus solchen Vorlesungen ist auch das Buch von ihm entstanden, welches den Titel führt: „Musicae activae Micrologus, libris quatuor digestus omnibus musicae studiosis non tam utilis quam necessarius etc." (Leipzig, 1517). Diese Ausgabe, als die erste, entdeckte Fétis auf der pariser Bibliothek; während andere Bibliographen eine 1519 erschienene als die erste angeben. Uebrigens erlebte das Werk außer den angeführten Ausgaben noch einige andere, welches von der Beliebtheit desselben zu seiner Zeit Zeugniß giebt. In der That ist es auch eins der besten didaktisch-theoretischen Werke der damaligen Zeit und enthält in seinen vier Büchern Vortreffliches über den Cantus planus, Mensuralgesang, über die Accente und über den Contrapunkt. Zu bemerken ist noch, daß es zu Anfang des 17ten Jahrhunderts von Dowland (s. d.) ins Englische übersetzt wurde, welche Uebersetzung, wie überhaupt sämmtliche Ausgaben des Werkes, heutzutage sehr selten geworden sind.

Orologio, (spr. Orolodscho), Alessandro, ein italienischer Tonkünstler, lebte zuerst in Venedig, stand dann um 1585 in den Diensten des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, ging von da nach Helmstädt und endlich nach Wien, wo er bei der kaiserlichen Hofmusik angestellt. Ob er in Wien gestorben oder nach Italien zurückgekehrt, ist nicht entschieden. Fast läßt sich das Letztere annehmen, indem 1627 zu Venedig eine Sammlung Motetten von ihm herauskam. Außerdem erschienen von ihm zu Venedig (1590 und 1594) mehrere

Digitized by Google

Sammlungen von dreistimmigen Kanzonetten und zu Helmstädt (1597) fünf- und sechsstimmige Intraden.

Orpheoreon, oder **Orphoreon**, eine veraltete Art Zither, mit 8 Metallsaiten bezogen. Sattel und Steg waren schief gegeneinander gerichtet, so daß die höheren Saiten etwas kürzer waren als die tieferen. Im Uebrigen ward es eben so wie unsre Zither behandelt.

Orpheus, ein berühmter Weissager und Sänger im mythischen Zeitalter Griechenlands, den man zugleich für den Repräsentanten einer eigenen, nach Thracien eingewanderten Dichterschule hält, war der gewöhnlichen Sage nach ein Sohn der Muse Kalliope und des thracischen Stromgottes Oeagros. Er wurde nebst Thamyris und Herkules von Linos im Gesang unterrichtet und begleitete noch im späten Alter die Argonauten auf der abentheuerlichen Fahrt nach Kolchis. Sein süßer Gesang, den er mit der siebentönigen Lyra unterstützte, setzte Felsen und Bäume in Bewegung, bezähmte die wildesten Thiere der Bergwälder und brachte Ungewitter und Meeresstürme zum Schweigen. Trostlos über den Verlust seiner Gattin Eurydice oder Agriopa, wie sie von Anderen genannt wird, stieg er in die den Sterblichen unzugängliche Unterwelt hinab, und es gelang ihm durch die Macht seiner Töne seine Gattin von den unterirdischen Göttern zurückzuerflehen. Da er aber der ausdrücklichen Bedingung zuwider beim Heraufsteigen nach ihr sich umsah, wurde sie ihm wiederum entrückt und er selbst auf Veranlassung der Götter von rasenden Weibern und Bacchantinnen grausam zerrissen. Diesen fabelhaften Ruhm des Orpheus benutzten später Priester, Wahrsager und Philosophen und schrieben ihm viele Kenntnisse, Anordnungen und heilige Gedichte zu, um gewissen Mythen und zeitgemäße Dogmen durch das Hinaufrücken in ein höheres Alterthum die gewünschte Beglaubigung zu Gunsten einer religiösen Partei der eines geheimen Instituts zu verschaffen. Die ganze Klasse von Dichtern und Philosophen, welche diese mystisch religiöse Richtung für ihre Zwecke verfolgten, bezeichnete man mit dem allgemeinen Namen der Orphiker, wohin z. B. Musäus, Onomakritus, Epimenides u. a. gehören. Von Orpheus selbst schweigt Homer, aber Pindar und Aeschylus gedenken seiner aus älteren Quellen, und eben so früh finden sich orphische Mysterien und eine Menge orphischer Lieder. Diese erklärte schon Aristoteles für untergeschoben und behauptet, ein solcher Orpheus, wie damals gepriesen wurde, habe niemals gelebt.

Orphica, oder **Orpheus-Harmonie**, ein 1795 von Röllig zu Wien erfundenes kleines lyraförmiges Klaviatur-Instrument von 2 bis $3\frac{1}{2}$ Oktaven (G bis zweigestrichen c), bei welchem die freigespannten Saiten (Darm- oder Drahtsaiten) durch Hämmer angeschlagen werden und einen schwachen, aber lieblichen Ton geben. Es eignet sich mehr zum Accompagnement als zu einem selbstständigen melodischen Spiele und die Tasten sind so kurz und schmal, daß sie nur für Kinder- oder kleine Damenhände berechnet scheinen.

Orschler, (Gerber und Andere schreiben unrichtig Orsler), Johann Georg, im J. 1698 zu Breslau geb., erhielt den ersten musikalischen Unterricht bei dem Organisten Kirsten, trat darauf als Page in die Dienste des Grafen Zirotin und reiste auf dessen Kosten nach Wien, wo er bei Frei und Rosetti

Digitized by Google

die Violine und bei Fux die Kompoſition ſtudirte. Seit 1730 hielt er ſich in Olmütz bei einem Grafen auf, wurde darauf Kapellmeiſter beim Fürſten von Lichtenſtein und um 1758 erſter Violiniſt an der kaiſerlichen Kapelle in Wien. 1762 war er noch am Leben; man kann vielleicht annehmen, daß er um 1770 geſtorben iſt. Er wurde zu den beſten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit gerechnet und hat auch Mancherlei komponirt, namentlich Solo's und Trio's für Violine; es iſt indeß Nichts von ſeinen Sachen im Druck erſchienen.

Orſler, Franz, ein ausgezeichneter Violoncelliſt des vorigen Jahrhunderts, war im Orcheſter der Hofoper zu Wien angeſtellt und ſtarb um 1798. — Ein anderer wiener Violoncelliſt, Joſeph Orsler, war ein Sohn des Vorgenannten und ebenfalls im Hofopernorcheſter angeſtellt. Derſelbe komponirte auch Mehreres für ſein Inſtrument, was aber Manuſcript geblieben iſt.

Orsler, Johann Georg, ſ. Orſchler.

Orthiſch, ein aus dem Griechiſchen abgeleitetes Wort, heißt eigentlich: gerade, aufrecht, ſteil, und auf Muſik bezogen: hoch; daher orthiſche Töne = hohe Töne, orthiſche Melodie = eine in hohen Tönen ſich bewegende Melodie. Die Griechen hatten einen eigenen daktyliſchen Nomos (Melodie), den ſie den orthiſchen nannten, weil die Töne deſſelben, nach Maßgabe ihres Tonſyſtems, ſehr hoch lagen, und der nach Einigen von Olympus dem Phrygier, nach Anderen vom Olympus dem Myſier erfunden worden ſein ſoll. Man weiß übrigens, daß die beiden Olympus oft verwechſelt wurden.

Orthoëpik, in Beziehung auf Muſik: die Lehre von der Verbindung des Sprachtons mit dem Geſangton, oder kürzer: die Lehre von der richtigen Ausſprache (ſ. d.) beim Singen. Es iſt dies ein ſehr wichtiger Theil der Geſanglehre und hat der Unterweiſende vorzüglich auf die Mund- und Zungenſtellung des Schülers ſein Augenmerk zu richten, denn ſind dieſe fehlerhaft, ſo wird die ganze Pronunciation eine falſche.

Ortigue, (ſpr. Ortigh'), Joſeph Louis d', geb. am 22. Mai 1802 zu Cavaillon (im Departement Vaucluſe), zeigte frühzeitig gute muſikaliſche Anlagen und lernte auch Singen, ſo wie Geige und Klavier ſpielen, durfte aber die Muſik nicht zu ſeinem Lebensberufe wählen, ſondern mußte die Rechte ſtudiren. 1827 kam er nach Paris, um daſelbſt als Advokat zu prakticiren, war aber noch nicht lange dort, als er die Stelle eines Richters beim Tribunale zu Aix in der Provence erhielt. Dieſe verwaltete er 18 Monate lang, ging dann aber wieder nach Paris, wo er eine Anſtellung als muſikaliſcher Feuilletoniſt bei der Zeitung „Le Correspondent“ erhielt. Nach einiger Zeit machte er die Bekanntſchaft des Abbé de Lammenais, wurde ein Anhänger von deſſen Lehren und zog ſich zu ihm nach Lachenaie zurück. 1830 kam er wieder nach Paris, ſchrieb für viele Journale muſikaliſche Artikel, und erhielt 1839 die Muſiklehrerſtelle am Collège Henri IV., ſo wie 1841 die Organiſtenſtelle an der Kirche St. Thomas. Von ſeinen muſikaliſchen Schriften ſind, außer den ſchon erwähnten Feuilletonartikeln, zu nennen: „De la guerre des dilettanti, ou Révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français etc.“ (Paris, 1829); eine andere Ausgabe dieſes Werkchens, vermehrt durch eine Sammlung von früher in

Digitized by Google

Journale gelieferten Artikeln, erschien 1833 unter dem Titel: „Le Balcon de l'Opéra"; „Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical français" (Paris, 1840); „De l'école italienne et de l'école allemande à l'occasion de l'opéra Benvenuto Cellini de Berlioz", worin er als begeisterter Anhänger des letztgenannten Komponisten auftrat. — Ob seine „Histoire de la musique au moyen âge, particulièrement en France", mit den er zu Ende der dreißiger Jahre beschäftigt war, erschienen ist, können wir nicht angeben.

Orting, Benjamin, geb. zu Augsburg im J. 1717, war ein Schüler des berühmten Kantors Seyffert, dessen Stelle er auch nachgehends als Nachfolger bekleidete; später ward er neben Graf Musikdirektor an der St. Annakirche zu Augsburg und starb als solcher im J. 1795, nachdem er schon mehrere Jahre Alters und Schwächlichkeitshalber pensionirt gewesen war. Er hat viele Lieder, Cantaten und Motetten komponirt, die in Augsburg vielen Beifall hatten, von denen aber Nichts gedruckt ist.

Ortiz, Diego, ein spanischer Tonkünstler, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Toledo geboren, war Kapellmeister des Vicekönigs von Neapel und hatte diese Stelle noch im J. 1565 inne. In genanntem Jahre erschienen in Venedig von ihm Hymnen, Psalmen u. s. w. im Drucke, und 1553 zu Rom das Werk: „Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la musica da violones etc.". Eine italienische Bearbeitung dieses Werkes citirt Padre Martini in seiner Musikgeschichte, unter dem Titel: „Il primo libro nel quale si tratta delle glose sopra le cadenze ed altre sorte di punti" (Rom, 1553). Ortiz rühmt sich in diesem Buche, der Erste zu sein, welcher die Kunst, einfache Melodien auf Instrumenten zu variiren, lehre; Baini aber weis't nach, daß hierin schon Ganassi als Vorgänger aufgetreten sei.

Osbernus, oder **Osbertus**, ein Benediktinermönch aus dem 11ten Jahrhundert, war um 1074 Subprior in einem Kloster zu Canterbury und es werden ihm zwei Traktate zugeschrieben, welche sich in mehreren großen Bibliotheken Englands noch vorfinden; der erste heißt: „De Re musica"; der andere: „De vocum consonantiis".

Osborne, Georg, geb. 1806 zu Limerick in Irland, woselbst sein Vater Organist war. Er war zum Geistlichen bestimmt und machte auch demgemäße vorbereitende Studien; die Neigung zur Musik gewann eine solche Oberhand in ihm, daß seine Eltern wohl oder übel ihn der Tonkunst als Lebensberuf sich zuwenden lassen mußten. Fast ohne Lehrer erwarb er sich eine gewisse Fertigkeit auf dem Klaviere, und beschloß, als er 18 Jahre alt war, eine weitere Ausbildung auf dem Continent zu suchen. 1825 kam er nach Belgien und fand freundliche Aufnahme in dem Hause des Fürsten von Chimay, der selber ein ausgezeichneter Dilettant war und O. mit den meisten klassischen Klavierkompositionen bekannt machte. 1826 ging O. dann nach Paris, nahm hier zuerst bei Pixis im Klavierspielen und bei Fétis in der Harmonielehre und im Contrapunkt Unterricht, vertraute sich aber später der Leitung Kalkbrenners an, bei dem er seine Klavierstudien ganz von vorn wieder anfangen mußte und bei dem er sich denn auch endlich zu einem vortrefflichen Spieler bildete. Sodann fixirte

Digitized by Google

er sich in Paris und wurde als Lehrer sehr gesucht, sowie er auch in Konzerten sich vielen Beifall erwarb. — Er hat eine ziemliche Anzahl ansprechender Salon-Kompositionen verfaßt und herausgegeben, und auch die Duo's für Piano und Violine (über Operntheme's), die er in Gemeinschaft mit de Beriot verfaßt hat, sind viel verbreitet.

Oscillation, s. Schwingung.

Osiander, Lucas, zu Nürnberg am 16. Dezember 1534 geb., war 1596 Abt zu Adelsberg und Superintendent in Würtemberg, verlor aber aus unbekannten Gründen diese Stellen im J. 1598 und starb zu Stuttgart am 17. September 1604. — Man hat von ihm: „Geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auff Contrapunktweis', für Kirchen und Schulen der Grafschaft Würtemberg ꝛc." (Nürnberg, 1586).

Ossea tibia, eins der ersten Instrumente des grauen Alterthums, welches theils aus Kranichbeinen, theils aus den Knochen anderer Thiere verfertigt wurde, etwas gebogen war, wie etwa der Zinken, und nach den noch davon vorhandenen Abbildungen auf alten Kunstwerken auch schon einige Tonlöcher hatte.

Osservanza, (ital.) — Achtung, Aufmerksamkeit; con osservanza — mit Aufmerksamkeit, soll als Ueberschrift bei Tonstücken andeuten, daß der Spieler oder Sänger auf Alles, was zu einem guten Vortrage gehört, genau Acht haben möge. Diese Bezeichnung kommt heutzutage wohl kaum noch vor.

Ostinato, (ital) — anhaltend, hartnäckig; daher heißt eine Grundstimme, die eine einmal angefangene Figur ununterbrochen durch den ganzen Satz eines Tonstückes beibehält, Basso ostinato (s. diesen Art.).

Oswald, Heinrich Siegmund, geb. zu Nimmersaat in Schlesien im J. 1751, widmete sich anfangs dem Kaufmannsstande, erhielt aber 1790 beim König Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Vorlesers und später den Titel eines Geheimrathes. Als jedoch Friedrich Wilhelm III. zur Regierung kam, ward er von allen Hofdiensten befreit und mit lebenslänglicher Pension entlassen, worauf er sich dann in Breslau habilitirte. Wann er gestorben ist, vermögen wir nicht anzugeben. — Als Liederkomponist trat er schon 1782 auf, mit einer Sammlung „Lieder am Klavier mit obligater Violine"; dieser folgten dann im Verlaufe der Zeit noch mehrere Liederhefte, die sich einer gewissen Beliebtheit erfreueten; ferner erschien von ihm die Cantate „Arist oder das Ende des Gerechten", und das Oratorium „Der Christ nach dem Tode", sowie 1825 auch eine Klaviersonate im fugirten Style. — Als Schriftsteller versuchte er sich in „Unterhaltungen für Reisende nach der himmlischen Heimath", die auch einiges Interessante über Musik enthalteu.

Ottani, Abbate Bernardino, geb. zu Bologna im J. 1735 (und nicht zu Turin 1748, oder 1749, wie man zumeist angegeben findet), trat in die Schule des Pater Martini und wurde einer von dessen besten Schülern. Er war erst 22 Jahre alt, als er zum Kapellmeister des Klosters San Giovanni in monte gewählt wurde und drei Jahre darauf kam er in gleicher Eigenschaft an das ungarische Collegium in Bologna. 1767 wurde er nach Venedig berufen, um dort seine erste Oper „Amore senza malizia" zu schreiben; diese

Digitized by Google

hatte großen Erfolg und verschaffte ihm den Auftrag, für München den „Maestro“, (welche Oper in Deutschland auch unter dem Titel „Der Kapellmeister“ gegeben wurde), zu komponiren. Nach einem in München verlebten Jahre kehrte er in seine Stellung nach Bologna zurück, einige Jahre lang bloß für die Kirche arbeitend. Von 1777 an bis 1779 schrieb er dann wieder für verschiedene italienische Theater folgende Opern: „L'Isola di Calipso“, „Catone in Utica“, „La Sprezzante abbandonata“, „Le Nozze della città“, „L'Industria amorosa“ und „Fatima“. Letztere Oper schrieb er 1779 für Turin, und hier wurde ihm auch die Stelle als Kapellmeister an der Kathedrale angetragen, welche er auch annahm und antrat, nachdem er erst noch für Forli die Oper „Didone“ komponirt hatte. 47 Jahre bekleidete er diese Stelle, schrieb während dieser Zeit (von 1781—1789) noch die Opern „Arminio“, „Le Amazoni“ und „La Clemenza di Tito“, aber hauptsächlich unzählige Kirchensachen (u. a. allein 46 Messen), bis er am 26. April 1827, im Alter von 92 Jahren, starb (also nicht 1806, wie man öfter angegeben findet). In einigen Lexicis wird O. auch als Landschaftsmaler angeführt; das ist aber falsch und es liegt hier eine Verwechslung mit seinem Bruder Gaëtano vor, der allerdings als Landschafter geschätzt, aber auch zugleich Tenorist war und schon 1808 starb.

Ottava, (ital.) — Octave (s. d.). — Ottava alta — höhere Octave; Ottava bassa — tiefere Octave (s. Alta und Bassa).

Ottetto, (ital.) — Octett (s. d.).

Otto, Ernst Julius, geb. am 1. September 1804 zu Königstein in Sachsen, woselbst sein Vater Apotheker war, kam im J. 1814 auf die Kreuzschule nach Dresden und wurde beim Singchor derselben, seiner schönen Sopranstimme und seines guten Treffens halber, sogleich Solosänger. Der damalige Kantor Theodor Weinlig gab ihm den ersten Unterricht in der Komposition, den er bei dessen Nachfolger Uber (von 1817 an) fortsetzte. Bereits in seinem 17ten Jahre schrieb er einige Motetten und Kantaten, welche bei ihrer Aufführung Beifall fanden, und dieser Umstand sowohl wie seine große Liebe zur Kunst und am allermeisten das Anrathen C. M. von Webers, dem er einige seiner Werke zeigte, bestimmten ihn endlich, die Musik zu seinem Hauptstudium zu machen. Mit diesem Vorsatze ging er im J. 1822 auf die Universität nach Leipzig, wo er drei Jahre Philosophie studirte und sich unter Schicht und dessen Nachfolger Theodor Weinlig immer mehr in der Komposition vervollkommnete. Während seines leipziger Aufenthaltes schrieb er verschiedene Kirchenkompositionen, die mit Beifall zur Aufführung kamen und gab auch mehrere Klaviersachen und Lieder heraus. 1825 wandte er sich wieder nach Dresden und wurde bald Gesang- und Klavier-Lehrer im Blochmann'schen Erziehungsinstitut. Als im J. 1828 F. W. Agthe, der damalige Kantor an der Kreuzkirche, geisteskrank wurde, und nach einem halben Jahre keine Besserung eintrat, der Chor auch nicht länger ohne Kantor bleiben konnte, so übergab ihm der Rath die Stelle zur interimistischen Verwaltung, bis er nach Agthe's Tode im Jahre 1830 definitiv angestellt wurde. Nachgehends wurde er auch noch Kantor und Musikdirektor der beiden anderen dresdener evangelischen Hauptkirchen. — In weiteren Kreisen ist O. besonders

Digitized by Google

bekannt und beliebt geworden durch seine größeren und kleineren Kompositionen auf dem Gebiete des Männergesanges; hier bekundet er ein gemüthliches und angenehmes Talent und weiß auf geschmackvolle Weise zu effektuiren. Von seinen sonstigen Kompositionen sind noch anzuführen: die Oratorien „Hiob", „Der Sieg des Heilands", „Die Feier der Erlöst'en am Grabe Jesu", die Opern „Das Schloß am Rhein" und „Der Schlosser von Augsburg", mehrere Messen und Kirchen-Kantaten ꝛc.

Otto, Franz, geb. 1730 in Schlesien und gest. den 5. Dezember 1805 als Organist zu Glatz, war nicht allein Meister auf der Orgel, sondern auch auf der Gambe, Harfe, Laute, Flöte und Viola d'amore, und hat endlich auch in vielen Instrumental- und Kirchensachen verschiedener Art sich als gediegener Komponist bewährt.

Otto, Georg, geb. zu Torgau 1550, kam 1564 als Alumnus nach Schulpforte, wurde dann schon 1570 Kantor in Salza und von hier berief ihn der Landgraf Moritz von Hessen um 1585 als Kapellmeister nach Kassel, wo er 1620 starb. In den Jahren 1574, 1588 und 1604 erschienen mehrere Sammlungen geistlicher Lieder und Motetten von ihm zu Erfurt und Kassel im Druck.

Otto, Jakob August, geb. zu Gotha im J. 1762, ein tüchtiger Geigen-Instrumentenmacher, lebte abwechselnd in Weimar, Halle, Leipzig, Magdeburg, Berlin u. s. w., und starb (nach 1830) zu Jena als weimarischer Hof-Instrumentenmacher. Von seinen Kenntnissen in seinem Fache geben, außer den von ihm verfertigten Instrumenten, folgende von ihm verfaßte Schriften Zeugniß: „Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente" (Halle, 1817); „Ueber den Bau der Bogeninstrumente und die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher ꝛc." (Jena, 1828). In der leipz. allg. mus. Zeitung vom Jahre 1808 erschien ebenfalls eine Abhandlung von ihm über den Bau der Streichinstrumente. — Er hat 5 Söhne hinterlassen, welche alle sich dem Instrumentenbauerfache widmeten und zu Ende der 30er Jahre noch lebten, und zwar: Georg August Gottfried in Jena, Christian Carl in Halle, Heinrich Wilhelm in Berlin, Carl August in Ludwigslust, Friedrich Wilhelm in Amsterdam.

Otto, Johann, der erste bekannte Notenverleger, war ein nürnberger Tonkünstler, fing 1543 einen förmlichen Musikhandel an und starb 1560. Messen und Motetten seiner Komposition erschienen 1535 und 1538 zu Nürnberg im Druck.

Otto, Valerius, berühmter Organist und Komponist des 17ten Jahrhunderts, bildete sich, wahrscheinlich in Leipzig geboren, von 1592 an auf der Schulpforte, ward dann Organist an der lutherischen Kirche in der Altstadt zu Prag, und endlich fürstlich lichtenbergischer Hofmusikus. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; auch von seinen Werken können nur noch 2 genannt werden: „Musa Jessaea quinque vocibus ad octonos modos expressa" (Leipzig, 1609) und eine Sammlung von fünfstimmigen Paduanen, Gagliarden, Intraden u. s. w. (ebendaselbst, 1611).

Digitized by Google

Otou, eine kleine indische Flöte, mit der die Bajaderen ihre Gesänge und Tänze begleiten oder begleiten lassen.

Oudoukai, eine Art kleiner Trommel, welche die Indier in gewissen Tempeln zur Begleitung mancher priesterlichen Handlungen gebrauchen. In ihrer äußern Form gleicht sie ziemlich dem gewöhnlichen Tambourin.

Oulibicheff, s. Ulibischeff.

Ouverture, (spr. Uwertühr'), — Eröffnung, Einleitung, ein französisches Wort (und auch im Deutschen adoptirt), das von Lully's Zeiten an in Frankreich zur Bezeichnung des instrumentalen Einleitungssatzes einer Oper, oder der eröffnenden Musik eines Konzertes, Schauspiels u. s. w. gebraucht wurde. Auch waren Lully's Ouverturen so berühmt, daß bis auf Alessandro Scarlatti die italienischen Komponisten gewohnt waren, vor ihren Opern Ouverturen des Erstgenannten spielen zu lassen, bis eben Scarlatti von dieser Sitte abging und eigene Ouverturen für seine Opern schrieb. Lully selbst aber ist keineswegs, wie Einige, z. B. Rousseau, glauben machen wollen, der eigentliche Erfinder der Ouverturen; von ihm rührt nur der Name und die Erweiterung derartiger Instrumentalstücke her, die auch vor ihm schon als Einleitungssätze zu Opern benutzt wurden, wie man z. B. an Monteverde's „Orfeo" (1607) sieht, der mit einer Art von Intrade, damals Toccata genannt, begann, welche nicht vom Tone C wich und von allen Instrumenten, und zwar drei Mal, vor Aufziehung des Vorhanges ausgeführt wurde. Durch Lully, dessen Ouverturen zuerst auch nur in sehr bescheidener Weise auftraten, gewannen, wie gesagt, die derartigen Stücke eine größere Ausdehnung, und es entwickelte sich nach und nach die Form, wie wir sie z. B. in den Händel'schen Oratorien-Ouverturen erkennen: zuerst erscheint ein Grave im 4/4-Takt, dann eine reguläre Fuge oder auch nur ein fugirter Satz von lebendiger Bewegung, und zum Schluß wird (meist) das Grave wiederholt. Dieses war auch die Form der meisten französischen Ouverturen; jedoch wurde häufig davon abgewichen und auch Händel gab zu seiner Oper „Siroe" (1728) eine Ouverture, die folgendermaßen eingerichtet war: der erste Satz (g-moll) war für 3 Violinen (die erste mit einer Oboe unisono), Viola und Baß gesetzt und bestand aus 16 Takten, die wiederholt wurden; der zweite Satz war ein Allegro von 104 Takten für Streichinstrumente mit Cembalo, 2 Oboen und 1 Fagott; der dritte Satz — aus 27 Takten bestehend, deren erste 10 wiederholt wurden — war nur für Violine, Viola und Baß. Ueberhaupt wurden 3 Sätze als zu einer Ouverture gehörig angesehen, jedoch auch zuweilen, namentlich wenn die Ouverture fürs Konzert bestimmt war, wohl auch noch ein Menuett oder sonstige Tanzmelodie zur Erhöhung des Effekts hinzugesetzt. An einen bestimmten Charakterausdruck war anfangs nicht gedacht worden; nachmals entwickelte sich die Ouverture in der Art, daß ein gewisses dem ersten Tonstück der Oper ähnliches Thema darin durchgeführt wurde. Da trat Gluck mit dem bereits von Mattheson aufgestellten Grundsatze auf, daß die Ouverture, ihrem Zwecke zufolge, das Gemüth des Zuhörers auf den Inhalt des Folgenden vorbereiten, und das Instrumentalspiel sich nach dem Maße der Wichtigkeit oder der Leidenschaft richten müsse. Diesem Grundsatz gemäß beginnt seine Ouverture zum „Orpheus" mit Allegro molto 4/4-Takt (C-dur) und geht auf 8 eng gedruckten Seiten ohne Unterbrechung, ohne Fugen, in einem Gusse bis zu Ende fort. Somit war die bisherige und überhaupt alle conventionelle Form aufgehoben. Auf dieser Bahn schritten Mozart, Beethoven, Mehul, Cherubini u. s. w., nach Maßgabe der Verhältnisse und vorherschenden Gemüthszustände der Werke in größter Mannichfaltigkeit der Bearbeitung weiter, bis C. M. von Weber in seinem „Freischütz" einen neuen Weg einschlug und eine schärfere Charakterisirung der Oper durch künstliche Ineinanderflechtung und

Digitized by Google

Verwebung der Hauptmotive derselben mit Verbindungssätzen zu erzielen sich bestrebte. Diese Weise, die allgemeinen Anklang und viele Nachahmer fand, führte bald zu der Verirrung, daß alle Ausarbeitung vernachlässigt wurde, und viele neueren Ouverturen-Erzeugnisse nicht mehr aus dem Wesen der nachfolgenden Oper der Idee nach, sondern aus den äußeren Merkmalen derselben hervorgingen, so daß in Folge der mechanischen Aneinanderreihung von Melodien die Ouvertüre, aller Einheit und Würde ermangelnd, endlich zu einem bloßen Register der Oper herabsinken mußte. Ein auffallendes Beispiel solcher Art von Ouverturen ist z. E. die zu „Zampa" von Herold. — Die Ausarbeitung der Ouverturen geschieht in neuerer Zeit meistentheils in der Form eines ersten Sonaten- oder Sinfoniesatzes, ohne jedoch allzuviel Breite der Ausführung zu erfahren, und schickt man sehr häufig noch eine Introduktion in langsamem Tempo voraus. Eine Modification der Form in der Art, daß nach der Kadenz in der Dominanten- oder sonstigen Verwandtschafts-Tonart, in der das zweite Motiv (Thema) gehalten ist, auch ein langsamer Satz eingeschoben werden kann, liefern u. a. die Ouverturen zur „Entführung" von Mozart und zu „Euryanthe" von Weber. Die heutigen Italiener und Franzosen halten zwar zumeist den sog. zweitheiligen Zuschnitt in ihren Ouverturen fest; aber sie sehen von der Durchführungsgruppe ab und machen nach dem zweiten Thema und dessen Anhang nur eine kleine Ueberleitung nach der Haupttonart und dem ersten Thema. Ferner beginnt auch heutzutage die Mode einzureißen, gar keine eigentliche Ouverture den Opern voranzuschicken, sondern nur eine kürzere oder längere Instrumental-Einleitung in freier Form — öfter auch nur ein bloßes Vorspiel — zu geben, wie man z. B. in Meyerbeers „Robert", „Hugenotten", „Prophet", in Wagners „Lohengrin", Donizetti's „Lucia" und „Lucrezia" u. v. a. sieht. — Zum Schluß noch die Bemerkung, daß die Italiener meistentheils die Ouverture „Sinfonia" benennen; jedoch kommt auch, aber seltener, der Ausdruck „Overtura" vor.

Overbeck, Christian Adolph, um 1750 zu Lübeck geb., privatisirte eine Zeit lang als Gelehrter und Komponist in Hamburg, wandte sich dann aber nach seiner Vaterstadt, ward 1788 Doktor der Rechte und Gerichtsprocurator und 1793 Syndicus des Domkapitels zu Lübeck. Gestorben ist er daselbst am 9. Mai 1821. — Seine Liederkompositionen waren ihrer Zeit sehr beliebt.

Oxybaphon, s. Acetabulum.

Oxyphonos, bei den Griechen derjenige, der eine hohe Stimme sang, ein Sopranist; wörtlich heißt es eigentlich: mit heller Stimme, was hell klingt.

Oxypycni, s. Soni mobiles.

Ozi, (spr. Osi), Etienne, berühmter französischer Fagottvirtuos, geb. zu Rimes den 9. Dezember 1754, kam 1777 nach Paris, ließ sich im Concert spirituel mit außerordentlichem Erfolg hören, und wurde alsbald als erster Fagottist im Orchester der großen Oper angestellt. 1799 erhielt er die Fagottprofessur am Conservatorium, wurde nachgehends in der Kapelle Napoleons angestellt und starb am 5. Oktober 1813. — Er hat 7 Konzerte für Fagott, konzertirende Sinfonien für Klarinette und Fagott, 24 Duo's für 2 Fagotte und Duo's für zwei Violoncelle komponirt und herausgegeben; das meiste Verdienst aber erwarb er sich durch seine „Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson" (Paris, 1800), die vom Conservatorium adoptirt wurde und eine Umarbeitung einer schon 1787 erschienenen Schule ist.

Digitized by Google

P.

P, der 15te Buchstabe im deutschen Alphabet, kommt einzeln in der Musik nur als Abbreviatur vor, z. B. p. = piano, pp. = pianissimo. S. Abbreviatur. Zusammengestellt mit noch anderen Buchstaben kann er auch poco oder più bedeuten, z. B. pf. = poco forte; indeß ist in diesem Falle das Wort poco oder più gewöhnlich ausgeschrieben und es ist daher z. B. das pf. auch meistens als piano forte zu verstehen, d. h. die Stelle, wo es steht, soll entweder mittelmäßig stark, oder zuerst schwach und dann stark gespielt werden.

Pacchiarotti, (spr. Pakia—), Gasparo, ein berühmter italienischer Kastrat (Contr'altist) aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wurde 1744 in einem Dorfe der Romagna geboren und trat als Chorknabe bei der Cathedrale von Forli ein. Die außergewöhnliche Schönheit seiner Stimme fiel einem der dortigen Sopranisten auf, und dieser bewog auch P's Eltern, an ihrem Sohne die Kastration vollziehen zu lassen und gab diesem dann auch, nach gelungener Operation, Gesangunterricht. Des Knaben Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß er in seinem 16ten Jahre schon auf mehreren Theatern Italiens in Weiberrollen sich hören lassen konnte. Sein eigentlicher Ruf jedoch datirt erst vom Jahre 1770 an, wo er mit dem größten Beifall in Palermo sang. Nachdem er mit stets wachsendem Rufe bis Ende des Jahres 1778 auf den bedeutendsten italienischen Theatern gesungen hatte, ging er nach London und blieb daselbst bis 1785, Enthusiasmus erregend und Reichthümer erwerbend. Zu Ende des Jahres 1785 kehrte er nach Italien zurück und hielt sich fast beständig bis 1790 in Venedig auf, wo er auch in einigen Opern auftrat, die sein Freund Bertoni für ihn geschrieben hatte. 1790 ging er wieder nach London, blieb hier bis 1800, und wußte sich immer noch, trotz seines vorgerückten Alters, als Gesangvirtuose Geltung zu verschaffen, so wie er auch als Gesanglehrer viel gesucht war. 1801 zog er sich aus aller Oeffentlichkeit zurück, wählte Padua zu seinem Wohnorte und starb hier am 29. Oktober 1821, den Ruf eines gutherzigen und wohlthätigen Menschen hinterlassend. — P. war häßlich von Gesicht und, gegen die Gewohnheit der Kastraten, von hoher Statur und sehr mager; aber seine wundervolle, sehr umfangreiche Stimme, die exquisite Ausbildung derselben nach allen Seiten hin, und der unwiderstehliche Zauber seines Vortrags ließen sein unvortheilhaftes Aeußere ganz vergessen.

Pacchioni, oder **Pachioni**, (spr. Paki—), Antonio Maria, geboren zu Modena im J. 1654, studirte die Gesangskunst unter der Leitung des Murzio Ercoleo von Otricoli, Hofmusikus in Modena, und den Contrapunkt unter der des Giovanni Maria Buononcini. Nachgehends wurde er Kapellmeister des Herzogs von Modena und starb als solcher am 15. Juli 1738. — Namentlich durch das eifrige Studium der Werke Palestrina's bildete er sich zu einem der

Digitized by Google

bedeutendsten Meister seiner Zeit; einige Beispiele seiner Kompositionen findet man in Paolucci's „Arte pratica di contrappunto". Von seinen vielen Kirchensachen ist Nichts gedruckt und von seiner Oper „La gran Matilda" (1682 in Modena aufgeführt) hat sich gar Nichts erhalten.

Pace, (spr. Patsche), Vincenzo, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Assisi geb., war Kapellmeister an der Kathedrale von Rieti und wird zu Denen gezählt, welche zuerst Kirchenmusiken für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Generalbasses für Orgel geschrieben haben. Solcherlei Sachen befinden sich in dem Werke: „Sacrorum concentuum, qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinuntur etc." (Rom, 1617).

Pacelli, (spr. Patschelli), Asprilio, zu Vasciano in der Diöcese Narni im J. 1570 geb., war zuerst Kapellmeister am Collegium germanicum in Rom und kam dann 1602 in gleicher Eigenschaft an die Basilika des Vatican; nachdem er aber erst 6 Monate lang die letztere Stelle verwaltet hatte, nahm er den Ruf nach Warschau als Kapellmeister Sigismunds III. an. In Warschau starb er auch am 4. Mai 1623. — Zu Frankfurt erschienen von 1604—1608 ihm von Cantiones sacrae für 5—20 Stimmen (in mehreren Büchern), 4- und 8stimmige Motetten und Psalmen und Madrigalen in mehreren Sammlungen. Einige Sätze seiner Komposition findet man auch in Fabio Costantini's „Selectae cantiones excellentiss. auctor." (Rom, 1614). — Ein anderer Pacelli, Antonio mit Vornamen, lebte zu Venedig und ließ daselbst 1698 eine Oper „Il finto Esau" aufführen; auch kennt man von ihm eine theatralische Cantate „Amor furente", welche er 1723 schrieb.

Pachelbel, Johann, berühmter Orgelspieler, geb. zu Nürnberg am 1. September 1653, ward, während er die Lorenzer Hauptschule besuchte, auf allerhand Instrumenten unterrichtet, vornehmlich auf dem Klavier von Heinrich Schwemmer (Lehrer an der St. Sebaldusschule). Hierauf setzte er seine wissenschaftlichen Studien auf dem Gymnasium zu Regensburg fort und nahm hier auch bei Prantz in der Komposition Unterricht. Um seine Universitätsstudien zu machen, ging er nach Altdorf, blieb aber, aus Mangel an Existenzmitteln, nur $^3/_4$ Jahre daselbst und kehrte dann nach Regensburg zurück. Hier blieb er aber ebenfalls nicht lange, sondern ging nach Wien, wo er dem berühmten Kaspar Kerl als Organisten-Adjunkt (an der Stephanskirche) beigegeben wurde. Drei Jahre blieb er in Wien, nahm sich den genannten Orgelmeister zum Vorbilde, und legte den Grund zu seinem nachmaligen großen Ruf als Orgelspieler und Komponist für sein Instrument. Im Jahre 1675 ward er dann, erst 22 Jahre alt, als Hoforganist nach Eisenach berufen, und 1678 an die Predigerkirche nach Erfurt, wo er 12 Jahre blieb und sich verheirathete. Im J. 1690 erhielt er einen Ruf nach Stuttgart, von wo er aber, kaum etablirt, durch die Invasion der Franzosen vertrieben wurde. Er fand eine Zuflucht an dem gothaischen Hofe und wurde nachgehends (1692) auch Stadtorganist in Gotha. Im Jahre 1695 verlangte ihn seine Vaterstadt an des verstorbenen Georg Kaspar Weckers Stelle als Organisten an der Sebaldus-Kirche und diesen Posten nahm er auch an, blieb auch fortan in Nürnberg, hochgeehrt als Künstler wie als Mensch, und

Digitized by Google

starb am 3. März 1706. Man ehrte ihn als einen Verbesserer namentlich der Orgelmusik, und rühmte ihn als den Ersten, der in Deutschland die Ouvertürenart auf dem Klaviere eingeführt, überhaupt aber den guten Ton fortgesetzt habe, den Frohberger in seinen Klavierkompositionen angegeben hatte. Von seinen vielen Werken sind übrigens nur wenige gedruckt worden: 1) „Musikalische Sterbensgedanken, aus 4 variirten Chorälen bestehend" (Erfurt, 1683, zur Zeit der Pest); 2) „Musikalische Ergötzung aus 6 verstimmten Parthien für 2 Violinen und Generalbaß bestehend" (Nürnberg, 1691; die Violinen sind dabei anders als gewöhnlich gestimmt weshalb die Parthien „verstimmt" hießen); 3) 8 Choräle zum Präambuliren (Nürnberg, 1693); Hexachordum Apollinis, aus 6mal variirten Arien (Nürnberg, 1699). In neueren Zeiten sind mehrere seiner Orgeltrio's in verschiedenen Sammlungen mitgetheilt worden.

Pachelbel, Wilhelm Hieronymus, Sohn und Schüler des Vorhergehenden, 1685 zu Erfurt geb., wurde Organist zu Wöhrd bei Nürnberg und 1706 an St. Jakob in letztgenannter Stadt. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt. — Gedruckt wurden von ihm einige Orgel- und Klavierfugen.

Pachioni, s. Pacchioni.

Pacher, Joseph Adalbert, geb. den 28. März 1816 zu Daubrowitz in Mähren, ging nach Wien und bildete sich daselbst unter Halms Leitung zu einem tüchtigen Klavierspieler. Er lebt auch, unsres Wissens, gegenwärtig noch in Wien, als Musiklehrer beschäftigt. Als Komponist hat er sich durch Salon-Kompositionen bekannt gemacht, von denen mehrere ein ziemliches Publikum gefunden haben; überhaupt sind von ihm bis jetzt in die 50 Werke im Druck erschienen.

Pacini, (spr. Patschini), Luigi, geb. am 25. März 1767 zu Pupilio im Toskanischen, zeigte frühzeitig musikalische Anlagen und wurde auf Kosten des Herzogs von Sermoneta nach Rom geschickt, wo er den Unterricht Masi's (damals Kapellmeister an der Peterskirche) im Gesange genoß, und dann nach Neapel auf das Conservatorium della Pièta de' Turchini, wo Tritto sein Lehrer im Generalbaß wurde. Im Begriff noch fernere und eigentliche Kompositionsstudien zu machen, brach in Neapel Revolution aus, und er war genöthigt, diese Stadt zu verlassen und ein Engagement als Theatersänger (Tenorist) anzunehmen. Er blieb nun auch bei der dramatischen Laufbahn, sang auf verschiedenen italienischen Theatern und erhielt dann ein Engagement in Barcellona, wo er 3 Jahre verweilte. 1801 nach Italien zurückgekehrt, sang er zuerst in Turin und dann in Mailand als erster Tenor, und zwar mit großem Beifall. 1805 sollte er eben ein Engagement in Livorno antreten, als daselbst das gelbe Fieber ausbrach; nun blieb er in Mailand, und trat daselbst, durch den merkwürdigen Umfang seiner Stimme befähigt, als Baß-Buffo auf, als welcher er auch fortan, wo immer er auftrat, bedeutenden Succeß errang. 1809 wurde er vom Prinzen Eugen, damals Vicekönig von Neapel, zum Hoffingmeister ernannt, und noch 1827 sang er unter Barbaja's Direktion an der ital. Oper in Wien; kurz darauf aber beschloß er seine theatralische Laufbahn und als der Herzog von Lucca ein Musik-Conservatorium zu Viareggio errichtete, nahm er

Digitized by Google

die Stelle eines Gesangprofessors bei demselben an und bekleidete diese bis an seinen Tod, der am 2. Mai 1837 erfolgte.

Pacini, Giovanni, Sohn des Vorhergehenden und fruchtbarer Opern-Komponist, wurde geb. zu Syrakus im J. 1796 und kam sehr jung nach Rom, wo er seine musikalischen Studien begann. Von da ging er nach Bologna, erhielt hier bei Tommaso Marchesi Gesangunterricht und trat in die Schule des Pater Mattei, wo er Harmonielehre und Contrapunkt studirte; endlich ging er dann noch nach Venedig, wo der alte Furlanetto (Kapellmeister an der Markus-Kirche) ihn in der höhern Komposition unterwies. Seine ersten selbstständigen Produktionen waren für die Kirche; bald aber wendete er sich dem Theater zu und schrieb, 18 Jahre alt, die kleine Oper „Anetta e Lucindo", welche in Venedig aufgeführt und mit Beifall aufgenommen wurde. 1815 folgten dann für Pisa und Florenz die Farcen „L'Evacuazione del tesoro" und „Rosina", und 1817 für das Theater Rè in Mailand die 4 Buffa-Opern „Il matrimonio per procura", „Dalla beffa il disinganno", „Il carnavale di Milano" und „Piglia il mondo come viene". Nun folgten bis ins Jahr 1824 Opern auf Opern für verschiedene italienische Bühnen, darunter z. E. „Adelaide e Comingio", „L'Ambizione delusa", „La Vestale", „Ser Marcantonio", „La Sacerdotessa d'Irminsul", „Atala", „La schiava di Bagdad" etc. 1824 debütirte er in Neapel mit dem „Alessandro nell' Indie", verheirathete sich darauf mit einer jungen Neapolitanerin und arbeitete ein Jahr lang Nichts für die Bühne. Erst im Sommer des Jahres 1825 trat er wieder mit der „Amazilia" (für das San Carlotheater) auf, ließ dann im November desselben „L'Ultimo giorno di Pompeia" (eine seiner besten Produktionen) folgen, ging nach Mailand, um daselbst die „Gelosa corretta" in Scene zu bringen, und gab endlich im November 1826 die „Niobe", in der die Pasta brillirte. P. war jetzt kaum 30 Jahre alt und hatte schon ungefähr 30 Opern, einige Messen, Kantaten und Instrumentalstücke geschrieben; von 1826 ab verringerte sich seine Produktions-Thätigkeit in Etwas und bis ins Jahr 1830 gab er nur noch die Opern „I Crociati in Tolemaïde", „Gli Arabi nelle Gallie", „Margherita d'Anjou", „Cesare in Egitto", „Gianni di Calais" und „Giovanna d'Arco". Seit 1830 hat P. unsres Wissens aufgehört für die Bühne zu schreiben, wenigstens ist uns nicht bekannt, daß nach dieser Zeit noch eine Oper von ihm zur Aufführung gekommen wäre; auch den Ort, wo er jetzt lebt, vermögen wir nicht anzugeben. Der Charakter seines Talents ist von keinem eigenthümlichen Gepräge; er ist ein vollständiger Nachahmer Rossini's, aber man findet bei alledem in seinen Opern mancherlei melodisch Angenehmes und dramatisch Lebendiges.

Pacini, G., um 1778 zu Neapel geb., trat in das Conservatorium della Pièta de' Turchini, wo insbesondere Fenaroli sein Lehrer in der Komposition wurde, und ging dann nach Vollendung seiner Studien und etwa in seinem 24sten Jahre nach Paris. Hier habilitirte er sich als Gesanglehrer und brachte dann in den Jahren 1805 und 1806 die Opern „Isabelle et Gertrude" und „Point d'adversaire" auf dem Theater Feydeau zur Aufführung. Um dieselbe

Digitized by Google

Zeit vereinigte er sich mit Blangini zur Herausgabe einer Gesangs-Sammlung unter dem Titel „Journal des troubadours“, und der Erfolg, den dies Unternehmen hatte, veranlaßte ihn, eine Musikalienhandlung zu errichten; dieselbe leitete er noch zu Anfang der vierziger Jahre.

Pacius, Friedrich, geb. zu Hamburg am 19. März 1809, lernte, bei bedeutenden Anlagen, in früher Jugend schon Klavier und Violine spielen, ward von seinem Vater indeß zum Handelsstande bestimmt und sollte, als er 15 Jahre alt war, bei einem Kaufmann in die Lehre treten. Da jedoch erwachte alle Liebe zur Kunst in ihm, und Freunde, welche das außerordentliche Talent des Knaben kennen gelernt hatten und zu schätzen verstanden, vereinten ihre Vorstellungen und Bitten mit den seinen und wußten den Vater endlich zu bewegen, jenen eine Kunst zum Lebensberufe wählen zu lassen, in der er bereits so namhafte Fortschritte gemacht hatte. Im J. 1824 ging er nun nach Kassel, um unter Spohrs Leitung sein Hauptinstrument, die Violine, gründlich zu studiren, und in genannter Stadt wurde auch Hauptmann sein Lehrer in der Theorie. Nach 3 Jahren kehrte er nach Hamburg zurück, erregte durch die hohe künstlerische Ausbildung die er sich erworben, allgemeine Bewunderung, und unternahm dann im J. 1828 eine Kunstreise nach Schweden. In Stockholm angelangt, ward er nach seinem ersten Konzerte sofort als erster Violinist bei der königl. Hofkapelle angestellt, und sein Name erhielt in ganz Schweden bald eine solche Berühmtheit, daß im Jahre 1834 der Ruf als Musikdirektor und Professor der Musik an der Universität zu Helsingfors (in Finnland) an ihn erging, dem er auch folgte, fortan besonders als öffentlicher Lehrer der Musik an der Hochschule viel Gutes wirkend.

Padnane, so viel wie Pavane (s. d.).

Päan, hieß eine im Alterthum, zunächst bei den Griechen, weit verbreitete lyrische Dichtart, die ursprüuglich mit dem Cultus des Apollon auf das engste zusammenhing. Die ältesten Päanen, wie wir sie bereits bei Homer erwähnt finden, waren nämlich feierliche Gesänge, welche sich theils auf die Versöhnung des Apollo bezogen, um ihn zur Abwendung einer von ihm verhängten Seuche zu bewegen, theils nach überstandenem Unglück in frohlockenden Lobgesängen auf diesen Gott — der dann auch den Beinamen παιαν oder παιον, der Heilende, hatte — bestanden. Doch trat der Päan schon frühzeitig aus dieser Verbindung mit dem Dienste des Apollon heraus und wurde auf die Verherrlichung anderer Gottheiten ausgedehnt oder auch bei wichtigen Ereignissen angewendet. So wurde zu Ehren des Poseidon nach dem Aufhören eines Erdbebens ein Päan angestimmt, und namentlich gestaltete sich derselbe sehr bald zum begeisternden Siegesgesange der Hellenen vor der Schlacht, so wie zum festlichen Dankliede nach derselben oder nach Eroberung einer Stadt. Letztere Auszeichnung wurde sogar einigen römischen Feldherren zu Theil, wie dem Aemilius Paulus nach Besiegung des Perseus und dem Marcellus beim Triumphe über die Galater und Kelten, deren Thaten von dem römischen Heere in Päanen gepriesen wurden. So entwickelte sich zuletzt daraus der allgemeine Jubelpäan, den man bei fröhlichen Begebenheiten, besonders bei Gelagen und Gastmählern, zu singen pflegte,

Digitized by Google

und in gleicher Weise wurde der frühere, nur zur Versöhnung des Apollon bestimmte Päan nach und nach zur allgemeinen Todtenklage und für die Sühnung des Hades überhaupt angewendet. Auch bei dem, bei den Griechen und Römern bis in die spätesten Zeiten üblichen Ausrufe „Io Päan!", dessen man sich eben so bei der frohen Ueberraschung wie bei der Bestürzung, bei der Freude wie bei der Trauer bediente, blieb der Begriff der Freude und Rettung vorherrschend. Unter den zahlreichen Dichtern von Päanen, von denen wir zum Theil noch größere Bruchstücke besitzen, zeichneten sich Terpander, Archilochus und Pindar aus.

Paër, Ferdinando, berühmter Komponist, namentlich im dramatischen Fache, wurde geboren zu Parma am 1. Juni 1771 (und nicht 1774, wie man öfter angegeben findet), und erhielt seine hauptsächlichste musikalische Bildung durch einen Organisten und durch Ghiretti, welcher letztere damals als Violinist in Parma angestellt war. Mit 16 Jahren schon machte er sich von den Fesseln der Schule frei und fing an für das Theater zu arbeiten. Die erste dramatische Komposition, mit der er öffentlich auftrat, war die Buffa-Oper „La Locanda de' vagabondi"; sie wurde 1789 mit Beifall aufgeführt, und ihr folgte bald eine zweite „I Pretendenti burlati", welche zwar nur für ein Liebhabertheater bestimmt war, aber doch des jungen Komponisten Namen weit verbreitete. 1791 wurde er Kapellmeister in Venedig und schrieb nun bis ins Jahr 1797, mitten in einem Leben voller Zerstreuungen und galanter Abenteuer, folgende Opern: „Circe", „Said ossia il seraglio", „L'oro fa tutto", „I Molinari", „Laodicea", „Il Tempo fa giustizia a tutti", „Idomeneo", „Una in bene ed una in male", „Il matrimonio improviso", „L'amante servitore", „La Rossana", „L'Orfana riconosciuta", „Ero e Leandro", „Tamerlano", „I due Sordi", „Sofonisba", „Griselda", „L'intrigo amoroso", „La testa riscaldata", „Cinna", „Il Principe di Taranto", „Il nuovo Figaro", „La Sonnambula". Sie alle machten auf den italienischen Theatern mehr oder weniger Glück und verbreiteten auch P's Ruf ins Ausland. So wurde er 1797 nach Wien berufen und schrieb hier bis Ende des Jahres 1801 die Opern: „Il Fanatico in Berlina", „Il Morto vivo", „La Donna cambiata ovvero il calzolajo" (im deutschen als „Der lustige Schuster" bekannt), „I Fuorosciti di Firenze", „Camilla". Die Manier in diesen Opern hatte gegen die frühere in P's Werken eine Modification erfahren: durch den Einfluß der deutschen, namentlich der Mozart'schen Musik, die er in Wien kennen lernte, war sie kräftiger und reicher geworden, besonders nach der Seite der Harmonie und Instrumentation hin. Gegen Ende des Jahres 1801 erhielt P. einen Ruf nach Dresden, als Nachfolger Naumanns, und fungirte daselbst als Kapellmeister bis ins Jahr 1806, während der Zeit jedoch auch wiederholt Wien und Italien besuchend. Die Opern, welche er bis 1806 lieferte, sind: „Ginevra degli Almeri", „Sargino", „Tutto il male vien dal buco", „Le astuzie amorose", „Il Maniscalco", „Leonora ossia l'amor conjugale" (dasselbe Sujet wie Beethovens „Fidelio"), „Achille". In Dresden, eben so wie schon in Wien, war neben ihm seine Frau, eine geborene Riccardi, angestellt, mit der er sich während seines Aufenthaltes in Venedig verheirathet hatte und die eine vortreffliche Sängerin war. Sie trennte

Digitized by Google

sich später von ihm und lebte dann, in sehr dürftigen Umständen, in Italien. Als Napoleon nach der Schlacht bei Jena im Spätherbst 1806 nach Dresden kam, bewog er Paër und dessen Gattin, ihm nach Posen und Warschau zu folgen, wo sie in den Abendunterhaltungen kleine Konzerte vor dem Kaiser und seinem Gefolge gaben. Nach dem Frieden von Tilsit im J. 1807 trat P. als Kapellmeister förmlich in Napoleons Dienste, wurde von diesem 1812 zum Nachfolger Spontini's als Musikdirektor der ital. Oper ernannt, welche Stelle er auch nach der Restauration von 1814 beibehielt, und wurde im genannten Jahre von Ludwig XVIII. zum Kammer-Komponisten und 1816 von der Herzogin von Berry zu deren Musikmeister erwählt. Als Signora Catalani (von 1815 bis 1818) die Direktion der italienischen Oper hatte, übernahm ebenfalls Paër die musikalische Leitung derselben, konnte aber nicht verhindern, daß die schlechte Verwaltung der Catalani im J. 1818 den Sturz des Unternehmens herbeiführte und das italienische Theater geschlossen werden mußte. Dasselbe wurde im November des Jahres 1819, unter königl. Verwaltung, wieder eröffnet und Paër ward wiederum Musikdirektor, behielt auch, obgleich widerwillig, diesen Posten, nachdem 1823 Rossini die Direktion der italienischen Oper erhalten hatte. 1826 trat Rossini von der Verwaltung zurück und Paër trat an seine Stelle, konnte aber das Unternehmen, das durch die Fehler seiner Vorgänger nach und nach in einen immer traurigern Zustand versetzt worden war, nicht in Flor bringen, und erhielt 1827 seine Entlassung. Das Jahr darauf, gleichsam zur Entschädigung, wurde er Ritter der Ehrenlegion (nachdem er vorher schon vom Pabste den Orden des goldnen Sporns empfangen hatte), 1831 erwählte ihn die Akademie an Catels Stelle zu ihrem Mitgliede, und 1832 endlich wurde er zum Dirigenten der neuorganisirten königl. Kammermusik ernannt. Gestorben ist er am 3. Mai des Jahres 1839. — Der Aufenthalt P's in Paris hat zur Vermehrung seines Ruhmes eigentlich wenig beigetragen und es ist nicht abzuleugnen, daß er selber die Schuld daran trägt. Denn anstatt sein schönes Talent zu hegen und zu pflegen und immer schönere Blüthen treiben zu lassen, zog er es vor, von 1807 ab — also im Alter von erst 36 Jahren und in der Periode seiner reifsten Kraftentfaltung — seine kompositorische Thätigkeit einem unwürdigen Höflingstreiben nachzusetzen, die Machthaber und deren Creaturen zu umschmeicheln, gegen andere Künstler zu intriguiren und überhaupt seiner Eigenliebe und seinem Eigennutze sein besseres Selbst aufzuopfern. In der langen Zeit von 1807 bis 1839 brachte er von größeren Kompositionen nur die Opern: „Numa Pompilio“, „Cleopatra“, „Didone“, „I Baccanti“, „Agnese“, „L'Eroismo in amore“, „Le Maître de chapelle“ und „Un caprice de femme“ heraus — wenig genug im Vergleich zu seiner frühern großen Produktivität. Daß der Grund zu diesem Nachlassen der Thätigkeit nicht in einer Erschöpfung und Erschlaffung seines Talents liegen konnte, beweisen die „Agnese“ und der „Maître de chapelle“, welche zu seinen besten Hervorbringungen gehören und an Frische und Verve gegen früher Nichts vermissen lassen. — Um P's Manier zu charakterisiren, so kann man nur sagen, daß er zwischen Simon Mayr und Rossini mitten inne steht; geistreicher und blühender

Digitized by Google

als der Erstere, ist er doch weniger genial und eigenthümlich als der Letztere. Im Durchschnitt sind seine Buffa-Opern gelungener als die seriösen, wenigstens was die dramatische Charakterisirung betrifft; das Erhabene und Ergreifende war weniger seine Sache als das Leichte und Gefällige, oder als das Sentimentale und Weiche. Darum sind auch in seinen ernsten Opern, z. B. in der „Griselda", „Camilla" u. s. w. alle diejenigen Partien die besten, welche rein lyrischer Natur sind. — Der Vollständigkeit wegen sei noch bemerkt, daß P. außer seinen Opern auch noch Einiges für die Kirche — z. B. Oratorien, Motetten, Offertorien, — dann Cantaten für eine und mehrere Singstimmen, viele italienische Arietten und Canzonetten, französische Romanzen, auch Gesangübungen schrieb, und daß man endlich auch von ihm Instrumentalsachen hat, z. E. eine „bachantische Sinfonie", Militärmusikstücke, einige Klaviersachen mit und ohne Begleitung.

Paesiello, s. Paisiello.

Paetsch, Wilhelm, geb. den 7. April 1819 zu Aschersleben, machte seine ersten musikalischen Studien in einer Musikschule zu Halberstadt (die aber nicht mehr existirt), und kam dann später zu Friedrich Schneider nach Dessau, wo er in der Theorie und im Orgelspielen sich vervollkommnete. Nachgehends hielt er sich in Magdeburg, Berlin und Wien auf, und in letzterer Stadt machte er noch Kompositionsstudien bei seinem Vetter Otto Nicolai, unter dessen Leitung er sich zugleich auch zu einem tüchtigen Gesanglehrer und Dirigenten bildete. Nachdem er fast ganz Europa durchreis't hatte, kam er 1845 nach Arnsberg, wo er die Stelle eines städtischen Musikdirektors übernahm und bis 1858 bekleidete; dann ging er in gleicher Eigenschaft nach Siegen. In den Jahren 1851 und 1852 dirigirte er das von ihm ins Leben gerufene westphälische Musikfest. Komponirt hat er Vieles: bis jetzt ist aber noch Nichts von ihm im Druck erschienen.

Paganelli, Giuseppe Antonio, zu Padua geb., war 1733 bei einer italienischen Operngesellschaft zu Augsburg als Komponist und Cembalist angestellt und schrieb hier mehrere Opern, z. B. „Artaserse", „Engelberta", so wie einige Oratorien, Kantaten und viele Kammer-Musikstücke. Gegen 1750 erhielt er einen Ruf nach Madrid als Direktor der königl. Kammermusik; er nahm denselben an nnd starb auch zu Madrid, wahrscheinlich gegen 1760. Viele von seinen Kammer-Musikstücken sind im Druck erschienen.

Paganini, Ercole, geb. zu Ferrara um 1770, ließ sich in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts zu Mailand nieder und brachte hier in den Jahren 1808, 1809 und 1810 die Opern „La conquista del Messico", „Le Rivali generose" und „I Filosofi al cimento" zur Aufführung, denen man damals Gutes nachsagte. Ferner schrieb er noch die Opern „Cesare in Egitto" und „Demetrio a Rodi", von denen man aber nicht weiß, ob sie aufgeführt worden sind.

Paganini, Nicolò, der außerordentlichste Violin-Virtuos, der je gelebt hat. Er wurde geb. zu Genua am 18. Februar 1784. Sein Vater Antonio trieb ein kleines Maklergeschäft am Hafen, war aber ein großer Musikliebhaber und

Digitized by Google

spielte Guitarre und Mandoline. Er war Nicolò's erster Lehrer in der Musik, und zwar ein furchtbar strenger; dann wurde dieser behufs des Violin-Unterrichtes dem Giovanni Servetto, einem nur mittelmäßigen Lehrer, und nach diesem dem Giacomo Costa (Orchesterdirektor und erster Violinist an den Hauptkirchen in Genua) übergeben. Sehr früh brach das außergewöhnliche Talent in dem Knaben hervor: sechs Jahre alt, spielte er schon in Kirchen Violinsolo's und in seinem 9ten Jahre ließ er sich zum ersten Male auf dem Theater seiner Vaterstadt hören. Zwei Dinge waren es, die vorzüglich auf seinen Ehrgeiz, auf seine Einbildungskraft und seinen Glauben an sich selbst wirkten. Das eine waren die Erzählungen von Mozarts frühzeitigen Triumphen, das andere war Folgendes: Eines Morgens sagte seine Mutter zu ihm: „Liebes Kind! Du wirst ein großer Künstler werden. Diese Nacht ist mir ein Engel erschienen und hat mir verheißen, den Wunsch zu erhören, den ich aussprechen würde. Ich habe zu ihm gebetet, daß er Dich zu dem größten Violinspieler auf der Welt machen möge und er hat es mir zugesagt". Wer die Erziehung der unbemittelten Volksklassen in Italien kennt, wird die Sache nicht unwahrscheinlich finden. Die Mutter starb bald darauf. — In seinem 12ten Jahre erhielt P. noch einigen Violin-Unterricht von Alessandro Rolla in Parma und genoß auch in der Komposition daselbst von Ghiretti eine Zeit lang Unterweisung; dann machte er in Begleitung seines Vaters seine ersten Kunstreisen. In seinem 16ten Jahre aber ging er zum ersten Male allein nach Lucca zu einem großen Musikfeste, das dort am Tage des heiligen Martin alljährlich gefeiert wurde und immer eine ungeheure Menge von Fremden anzog. Hier legte er den Grund zu seiner Berühmtheit in Italien. Aber zugleich brach schon jetzt sein unwiderstehlicher Hang zum Hazardspiel aus und seine kaum errungene Selbstständigkeit wurde ihm zum Verderben. Von Lucca ging er nach Pisa und Livorno: überall fröhnte er jener unseligen Leidenschaft und verspielte oft in einer Nacht den Ertrag mehrerer Konzerte. Oft verpfändete er sogar seine Violine und mußte sich dann von irgend einem Kunstfreunde ein Instrument leihen. In einem solchen Falle hatte ihm ein Kaufmann in Livorno, Namens Livron, einen trefflichen Guarneri geliehen. Nach dem Konzerte brachte P. die Violine zurück, aber der Besitzer sagte ihm: „Ich werde mich wohl hüten, die Saiten zu entweihen, welche Ihre Finger berührt haben; die Geige gehört jetzt Ihnen". Es war dasselbe Instrument, auf welchem P. seitdem am liebsten spielte und das außerdem noch die Veranlassung wurde, ihn von der Leidenschaft zum Hazardspielen zu heilen. Er erzählte die Sache in späteren Jahren selbst folgendermaßen: „Ich werde niemals vergessen, wie ich mich einst in eine Lage brachte, welche für mein ganzes Leben entscheidend wurde. Der Fürst von L*** hegte seit lange den Wunsch, meine vortreffliche Violine zu kaufen, die einzige, die ich damals hatte und die ich noch heute besitze. Einst ließ er mich bitten, den Preis zu bestimmen. Ich wollte mich nicht von dem Instrumente trennen und forderte 250 Napoleonsd'or. Kurze Zeit darauf sagte mir der Fürst; ich hätte wohl nur gescherzt; allein 2000 Franken wolle er mir geben. Ich befand mich gerade in großer Geldverlegenheit, weil ich die Nacht vorher sehr viel verloren hatte, und war schon

Digitized by Google

halb entschlossen, die Violine hinzugeben, als ein Freund mich zu einer Spielpartie abholte. Alle meine Kapitalien bestanden in 30 Franken; Uhr, Ringe, Tuchnadeln, — Alles war schon fort. Auf der Stelle entschloß ich mich, meinen letzten Nothpfennig zu wagen und wenn das Glück mir nicht günstig wäre, meine Violine für das Gebot zu verkaufen und sofort ohne Instrument und ohne Gepäck nach Petersburg zu reisen. Schon waren meine 30 Franken bis auf 3 geschmolzen und ich sah mich im Geiste auf dem Wege nach der russischen Hauptstadt, als das Glück plötzlich umschlug. Ich gewann 150 Franken — ich kam zur Besinnung und spielte von dem Tage an nie mehr". — Inmitten der Erfolge, die er in so reichem Maße hatte, überkam plötzlich P. eine Abneigung gegen die Violine; er ließ sie ganz liegen und wandte sich — wunderbarer Weise — der Cultivirung der magern Guitarre vier Jahre lang zu. Endlich nahm er, nach Verlauf dieser Zeit, seine Geige wieder zur Hand und fing auch wieder an zu reisen. In Lucca angekommen, erregte er — zu Anfang des Jahres 1805 — Enthusiasmus in einem Konzert und wurde alsbald am Hofe daselbst als erster Solo-Violinist angestellt. Drei Jahre währte sein Aufenthalt in Lucca, und aus dieser Zeit schreibt sich auch seine Vorliebe für die G-Saite und das Bestreben her, derselben allen nur erdenklichen Vortheil abzugewinnen. Ein Liebesverhältniß, das er mit einem Hoffräulein hatte, suchte er nämlich in eine musikalische Form zu bringen, und schrieb zu dem Ende eine Art Duett zwischen Tenor und Sopran, welches er auf der G- und E-Saite allein spielte und Scena amorosa (Liebesscene) nannte. Als nach dem Vortrage dieses Stückes die Fürstin Elisa Bacciochi ihm bemerkte: „Da Sie auf zwei Saiten so schön spielen, würde Ihrem Talent wohl auch eine einzige Saite genügen?" so verfaßte er eine Sonate für die G-Saite allein, welche er „Napoléon" betitelte, beutete überhaupt die G-Saite immer mehr aus. Uebrigens muß bemerkt werden, daß er als Knabe schon angefangen hatte, auf neue Effekte zu sinnen und sich die Lösung von unüberwindlich scheinenden Passagen-Problemen vorzusetzen. So sah man ihn oft eine Figur ganze Tage lang auf die verschiedenartigste Weise versuchen und nicht eher ruhen, als bis er sie herausbrachte. Durch diese Beharrlichkeit gelangte er denn auch dahin, seine Technik zu der vor ihm ungeahnten und nach ihm nicht wieder erreichten Höhe zu bringen. — Im Sommer des Jahres 1808 verließ er Lucca, behielt jedoch seinen Titel als luccheſischer Hofmusiker bei, und reis'te 19 Jahre lang in Italien umher, plötzlich in irgend einer Stadt erscheinend und Bewunderung erregend, dann aber wieder eben so plötzlich verschwindend, in irgend einem obscuren Winkel faullenzend und gar Nichts von sich hören lassend. So z. E. traf ihn Rossini, mit dem er 1814 in Bologna zusammengewesen war, 1817 in Rom wieder, wo er beinahe 3 Jahre lang ganz unbeachtet und von Krankheit heimgesucht gelebt hatte. Vorher schon — im J. 1812 — hatte er in Mailand sich hören lassen, und daselbst war es auch, wo der französische Violinist Lafont (s. d.) sich mit ihm zu messen wagte; 1824 war er wieder in genannter Stadt, ging von da nach Venedig und Neapel, und war endlich 1827 wieder in Rom, wo der Pabst ihn zum Ritter vom goldnen Sporn machte. — Im J. 1828 verließ er Italien,

Digitized by Google

ging nach Wien und elektrisirte dort Alles; darauf bereis'te er ganz Deutschland und kam endlich nach Paris, wo er am 9. März 1831 in der großen Oper sein erstes Konzert gab. Der Enthusiasmus, den er erregte, war grenzenlos, und wiederholte sich in den Konzerten, die er bis in den Mai noch ferner in Paris und dann in England, Schottland und Irland, so wie darauf in den französischen Provinzen, in den Niederlanden und wiederholt in England gab. Mit Reichthümern beladen kehrte er 1834 nach Italien zurück, kaufte sich in der Nähe von Parma die Villa Gajona und lebte auf dieser, so wie abwechselnd auch in Genua und Mailand, bis ins Jahr 1836. In genanntem Jahre war er wiederum in Paris, konnte sich aber nicht hören lassen, da seine Gesundheit vollständig zerrüttet war. Durch den traurigen Zustand dieser seiner Gesundheit während der größten Zeit seines Lebens büßte überhaupt P. schwer das Glück eines unerhörten Beifalls. Gewiß hatte sein wüstes Leben in der Jugend die Keime zu der Zerrüttung seines physischen Seins gelegt; allein Fétis — in einer Biographie P's, die Ende des Jahres 1851 erschien — schreibt einen eben so verderblichen Einfluß dem unmäßigen, zwanzig Jahre hindurch andauernden Gebrauch einer sogenannten Lebenstinktur von Leroy zu. Er brauchte selten einen Arzt und wenn er auch ärztlichen Rath anhörte, so befolgte er ihn doch nicht und kehrte immer wieder zu seiner Panacee zurück, die er bei den entgegengesetztesten Uebeln anwendete. Brachte das Mittel dann auch die furchtbarsten Aufregungen und Erschütterungen hervor, so behauptete er, das seien heilsame und nothwendige Krisen. Dadurch zog er sich eine vollständige Störung der Verdauungs-Funktionen zu, eine chronische Reizbarkeit der inneren Theile und heftige Anfälle von Nervenleiden. Funfzehn Jahre vor seinem Tode begann noch obendrein die Halsschwindsucht bei ihm sich zu entwickeln, die ihn — nach öfter gewechseltem Aufenthalte seit 1836 — zu Nizza am 27. Mai 1840 ins Grab führte. Welch' eine furchtbare Kette von Leiden schleppte der Unglückliche fast die Hälfte seines ganzen Lebens mit sich durch die Welt! Und was war ihm Ersatz, was war ihm Trost bei all diesem Jammer? Der Ruhm, die momentane Begeisterung für seine Kunst an den Konzertabenden — denn zu Hause rührte er das Instrument nicht mehr an, seitdem er auf der Höhe stand — und, leider müssen wir es zusetzen, die Befriedigung der unkünstlerischesten aller Neigungen, der Sucht nach Gold! Aus dem verschwenderischen Jüngling, der keinen Werth des Geldes kannte, wurde ein nicht bloß sparsamer, sondern — trotz aller einzelnen Züge vom Gegentheil (wie er z. E. Berlioz, nach Anhörung von dessen Sinfonie fantastique ein Geschenk von 20,000 Francs machte), die mehr wie Launen des Augenblicks erscheinen — ein knickeriger, geiziger Mann. Freilich hat er seinem (mit einer ital. Sängerin erzeugten) Sohne ein Vermögen von zwei Millionen Francs hinterlassen. — P. hat bei seinem Leben das Loos aller außergewöhnlichen Erscheinungen getheilt: die Menschen sind einmal so, daß sie sich das Außerordentliche lieber durch überspannte Vermuthungen und abgeschmackte Mährchen erklären wollen, als auf die Erklärung des Genialen überhaupt verzichten. Freilich war es ein wunderbarer Künstler und ein seltsamer Mensch zu gleicher Zeit: Alles an ihm, Talent, Gestalt, Gesicht, Bewegung,

Digitized by Google

Lebensweise hatte etwas Unheimliches, Dämonisches, Teuflisches, wenn man will. So kam es denn, daß seine Lebensbeschreibungen nur Legenden waren, daß die albernsten Dinge erfunden, verbreitet und geglaubt wurden, um die mannigfachen Räthsel seiner Erscheinung und Leistungen zu lösen. Aber nicht bloß die Albernheit, auch Neid und Bosheit hefteten sich an seine Fersen und verfolgten ihn viele Jahre lang mit Andichtung von Verbrechen, Schändlichkeiten, ja Mordthaten. Wir erinnern nur an das Mährchen von einer 8jährigen Kerkerhaft, die er wegen des Mordes eines Nebenbuhlers verbüßt und während deren er zu jener stupenden Höhe der Virtuosität sich heraufgearbeitet haben sollte. Freilich gab, wie schon oben angedeutet, P's Wesen dergleichen Gerüchten bei der Masse einen gewissen Halt, und wenn sie auch nicht die lebhafte Einbildungskraft jenes wiener Dilettanten theilte, der sich über P's Spiel nicht im geringsten wunderte, weil er gesehen, wie der leibhaftige Teufel hinter ihm stand und den Bogen führte, so machte doch seine Erscheinung wohl auf Jeden einen fast unheimlichen Eindruck. Die hagere Gestalt, die bleichen Wangen in dem dunkeln Rahmen des schwarzen langlockigen Haares, die scharfen Züge, die halberloschene Gluth des Auges unter den finsteren Brauen, jenes seltsame Lächeln um den Mund, der unsichere Tritt, wie eines Hinfälligen und Kraftlosen — Alles dies erregte eine Art Schauer, der halb Mitgefühl, halb Scheu vor etwas Dämonischem war. Verwandelte sich aber nun gar mit dem ersten Strich auf seiner Geige die ganze gebrechliche Gestalt in eine männliche, von innerm Feuer begeisterte, spannten sich plötzlich alle Muskeln wie von einem elektrischen Fluidum durchströmt an, packten die Finger wie Krampen von Erz das Griffbrett, fuhr der Bogen wie ein blitzendes Schwert über die Saiten — ja, dann konnte auch der Nüchterne einen Augenblick an etwas Uebernatürliches glauben. — Von seinen erschienenen Kompositionen gab P. selbst bei seinen Lebzeiten als ächt an: 24 Capricen oder Etüden für Violine allein, 12 Sonaten für Violine und Guitarre (in zwei Heften, Op. 2 und Op. 3), 6 Quartette für Violine, Viola, Guitarre und Violoncell (in zwei Heften, Op. 4 und Op. 5). Nach seinem Tode erschienen in Paris (1851) noch folgende Violinsachen, die für den Violinspieler insbesondere durch die darin niedergelegten Effekte und Passagen allerdings Werth haben, dem Musiker im Allgemeinen aber, trotz einzelner hübscher Ideen, nur sehr schwach vorkommen müssen —: Konzert in Es-dur; Konzert in H-moll (mit dem berühmten Glöckchen-Rondo); „Le Streghe" (der Hexentanz), Variationen; „God save the King", Variationen; „Der Karneval von Venedig, 20 Variationen; „Il Moto perpetuo", Konzert-Allegro; „Non più mesta", Thema mit Variationen; „I Palpiti", Thema mit Variationen; Etüden in 60 Variationen von fortschreitender Schwierigkeit über die Melodie Barucaba, in 3 Heften. (Vergl. Fétis' Biographie universelle und „Rheinische Musikzeitung", Jahrgang 1852).

Pagin, (spr. Paschéng), André Noël, berühmter französischer Violinist, geb. 1721 (und nicht 1730, wie Einige angeben), wurde als junger Mann ein Schüler Tartini's und ließ sich von 1750 ab mit größtem Beifall in Paris hören. Durch den Neid der übrigen pariser Geiger wurden ihm aber bald

Digitized by Google

seine Erfolge verkümmert und er beschloß daher, gar nicht mehr öffentlich aufzutreten. In die Dienste des Herzogs von Clermont getreten, ließ er sich nur noch in dessen Salons, bei einigen anderen Adligen und seinen Freunden hören. Burney lernte ihn 1770 in Paris kennen und spricht mit größtem Lobe von seinem Spiele. Wann er gestorben, ist nicht anzugeben. Von seinen Kompositionen erschienen 1784 sechs Violinsonaten mit Baß zu Paris im Druck.

Pagliardi, (spr. Paljardi), Giovanni Maria, geb. zu Florenz, war in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister des Großherzogs von Toskana und ein angesehener Komponist seiner Zeit. Zu Venedig, wo er sich vor seiner genannten Anstellung eine Zeit lang aufhielt, wurden mehrere Opern von ihm mit Beifall aufgeführt, z. E. „Caligula delirante" (1672), „Lisimaco" (1673), „Numa Pompilio" (1674).

Paini, Ferdinando, geb zu Parma um 1775, machte seine Kompositionsstudien bei Ghiretti und schrieb nachgehends für mehrere ital. Bühnen Opern, von denen einige Erfolg hatten. Man kennt z. E. von ihm „La Giardiniera brillante", „Il Portantino", „La Figlia dell' aria", „La Cameriera astuta", „Marcantonio" und „La Moglie saggia"; letztere Oper wurde 1815 in Mailand gegeben und seit dieser Zeit fehlen die Nachrichten über P.

Paisible, (spr. Päsibl'), [....], ein guter französischer Violinspieler, geb. zu Paris im J. 1745, war ein Schüler von Gaviniès und wurde nachgehends im Orchester des Concert spirituel und bei der Privatmusik der Herzogin von Bourbon-Conti angestellt. Später machte er eine Kunstreise durch einen Theil von Frankreich, die Niederlande, Deutschland und endlich nach Petersburg. Hier wollte er gern vor der Kaiserin Katharina II. spielen, wurde aber durch die Intriguen Lolli's daran verhindert, und da auch der Ertrag einiger von ihm gegebenen Konzerte für einen längern Unterhalt nicht zureichte, so begab er sich in die Dienste eines russischen Edelmannes, mit dem er nach Moskau ging. Seine Dienstverhältnisse aber fingen bald an ihm zu mißfallen und er verließ den Edelmann; eine andere Position vermochte er aber in Moskau sich nicht zu erringen, denn Stunden geben mochte er nicht und das Konzertgeben brachte ihm nicht viel ein. Er mußte daher Schulden machen und vertröstete seine Gläubiger, daß er in Petersburg, wohin er nun zurückkehrte, seine Umstände werde verbessern können. Doch das gelang ihm nicht, und aus Verzweiflung darüber erschoß er sich im Jahre 1781. — Er war ein talentvoller Künstler, der wohl ein besseres Loos verdient hätte. Zu Paris und London sind Violin-Konzerte und Streichquartette seiner Komposition im Druck erschienen. — Ein anderer Musiker mit Namen Paisible, dessen Vorname aber ebenfalls unbekannt ist, lebte um 1680 in London als Flötist und Komponist, und es erschienen von ihm Flötensonaten, Stücke für Flöten, Violinen und Oboen, und Ouverturen.

Paisiello, (mitunter auch, aber nicht ganz richtig Paesiello geschrieben), Giovanni, berühmter italienischer Komponist, wurde als der Sohn eines Thierarztes zu Tarent am 9. Mai 1741 geboren. Im Alter von 5 Jahren trat er in das Jesuiten-Collegium seiner Vaterstadt und hier bemerkte der Kapellmeister Guarducci seine hübsche Altstimme und sein gutes musikalisches Gehör.

Digitized by Google

Nach weiter mit dem Knaben angeſtellten Proben rieth der Kapellmeiſter den Eltern, jenem ordentlichen Muſikunterricht ertheilen zu laſſen, da ſeine Anlagen vielverſprechend ſeien. Das geſchah denn auch, und nachdem ein Prieſter, Carlo Reſta, ihm die Elemente der Muſik beigebracht hatte, wurde Giovanni 1754 aufs Conſervatorium di Santo Onofrio in Neapel gethan, wo in der Theorie der Tonſetzkunſt der große Durante, und nach deſſen Tode Cotumacci und Abos ſeine Lehrer wurden. Bis ins J. 1763 hatte er verſchiedene Kirchenſachen und auch ein Intermezzo komponirt, welches letztere auf dem Theater des Conſervatoriums aufgeführt wurde und auch außerhalb der Anſtalt von ſich ſprechen machte. Zunächſt wurde er nun, da ſeine Studien beendet waren, nach Bologna berufen, wo er die beiden Buffa-Opern „La Pupilla“ und „Il mondo al rovescio“ zur Aufführung brachte und zwar mit ſolchem Erfolg, daß ſein Ruf ſich alſogleich über ganz Italien verbreitete. Nun kamen die Opern-Anträge von allen Seiten: für Modena ſchrieb er „La Madama umorista“, „Demetrio“ und „Artaserse“; für Parma „Le Virtuose ridicole“, „Il Negligente“ und „I Bagni di Abano“; für Venedig „Il Ciarlone“, „L'amore in ballo“ und „La Pescatrice“; für Rom den köſtlichen „Marchese di Tulipano“. Nach Neapel zurückgekehrt, war er jetzt im Stande mit dem berühmten Picini ſich zu meſſen, und nach deſſen Abreiſe nach Frankreich wäre er in Neapel der alleinherrſchende Komponiſt geweſen, wenn nicht der junge Cimaroſa in Rivalität mit ihm zu treten angefangen hätte. Dem Letzgenannten trat P. leider nicht bloß mit den Waffen des Talents entgegen, ſondern verſchmähte es auch nicht, allerhand Kabalen gegen ihn ins Werk zu ſetzen, um ſeine Erfolge zu verkümmern. Eben ſo machte er es auch mit dem aus London zurückkehrenden Guglielmi. Er hätte derlei unwürdiges Verfahren gar nicht nöthig gehabt, denn ſeiner Beliebtheit auf den italieniſchen Bühnen war durchaus noch kein Abbruch geſchehen. Für verſchiedene derſelben lieferte er bis ins Jahr 1777 an die 40 Opern, darunter z. B. „L'Idolo Cinese“, „Lucio Papirio“, „Semiramide“, „Montezuma“, „Annibale in Italia“, „Demoſoonte“, „Le due Contesse“, „La Diſfatto di Dario“. Im J. 1777 wurden ihm von London, Wien und Petersburg aus vortheilhafte Anerbietungen gemacht, er entſchied ſich für Petersburg und reiſ'te am 25. November des genannten Jahres von Neapel dahin ab. Die Kaiſerin Katharina II. überhäufte ihn mit Lohn und Auszeichnungen und beinahe 8 Jahre blieb er in den Dienſten dieſer Monarchin. Von den Opern, die er während dieſer Zeit lieferte, ſind beſonders zu nennen: „La serva padrona“, „Il Matrimonio inaspettato“, „Il Barbiere di Seviglia“, „I Filoſofi imaginari“, „La finta amante“, „Il Mondo della Luna“, „Nitetti“, „Lucinda ed Artemidoro“, „Alcide al bivio“, „Achille in Sciro“. Auf der Rückreiſe nach Italien hielt er ſich zuerſt in Warſchau auf, wo er für den König Poniatowski das Oratorium „La Passione di Gesù Cristo“ ſchrieb, und dann in Wien, wo er die treffliche Oper „Il Rè Teodoro“ und für den Kaiſer Joſeph 12 Sinfonien komponirte. In Neapel angelangt, wurde er von Ferdinand IV. zum Direktor der Kapelle, mit beträchtlichem Gehalt, ernannt und bekleidete dieſes Amt bis zum Ausbruch der Revolution und der Flucht des Königs nach Sicilien im

Digitized by Google

J. 1799. Von der republikaniſchen Regierung wurde er zum Direktor der Nationalgarden-Muſik ernannt, welche Anſtellung ihm aber nach Eintritt der Reſtauration zum Verbrechen gemacht wurde und ihm die Ungnade des Hofes zuzog, ſo daß er weder in ſeine frühere Stellung eingeſetzt wurde, noch ſeinen Gehalt erhielt. Erſt nach zwei Jahren der Unterwürfigkeit und nachdem er wahrhafte Reue wegen ſeiner — wahrſcheinlich nicht gar tief gehenden — republikaniſchen Geſinnung gezeigt hatte, wurde er wieder zu Gnaden angenommen und erhielt ſeine Titel und Emolumente wieder. Von den Opern, die er während ſeines Aufenthalts in Neapel geſchrieben hatte, ſind vorzugsweiſe zu nennen: „Antigono“, „L'Amore ingegnioso“, „Olimpiade“, „La Molinara“, „Pirro“ (worin zum erſten Male Finale's angebracht erſchienen, welche ſonſt nur in der Opera buffa ſtatuirt wurden), „Nina, pazza per amore“, „I Zingari in fiera“, „La Cuſſiara“. — Nicht lange nachdem P., wie oben erwähnt, in Neapel wieder angeſtellt war, verlangte ihn Bonaparte (damals erſter Conſul) nach Paris, um ihm ſeine Kapelle einzurichten. Mit der Erlaubniß des Königs von Neapel ging er dann nach der franzöſiſchen Hauptſtadt, woſelbſt er im September des Jahres 1802 ankam. Bonaparte, deſſen Lieblingskomponiſt P. längſt war, behandelte ihn mit aller möglichen Aufmerkſamkeit und Auszeichnung, gab ihm ein reichliches Gehalt, eine prächtige Wohnung und zog ihn auffallend allen damals in Paris lebenden Muſikern vor. Für die Kapelle des erſten Conſuls ſchrieb P. 16 vollſtändige Offizien, aus Motetten, Meſſen und Antiphonen beſtehend, dann gab er auch (1803) die Oper „Proserpine“ (welche aber beim Publikum kein Glück machte) und komponirte endlich zur Krönung Napoleons eine Meſſe und ein Te Deum für zwei Chöre und zwei Orcheſter. Da er wohl fühlen mochte, daß im Großen und Ganzen, und trotz der Zuneigung Napoleons, Paris nicht der Boden ſei, auf dem ſein Ruhm noch fürder zu gedeihen vermöchte (wie ihm namentlich durch die laue Aufnahme der „Proserpine“ erſichtlich geworden war), ſo nahm er noch im J. 1804 ſeine Entlaſſung aus den Dienſten Napoleons und ging nach Neapel zurück, trat wieder in ſeine alte Stelle als Direktor der königl. Kapelle ein, und behielt dieſe auch bei, nachdem Joſeph Napoleon und nach ihm Murat den Thron Neapels beſtiegen hatten, ſo wie auch nachdem die zweite Reſtauration die Bourbons wieder zur Herrſchaft gebracht hatte. Unter der Regierung Joſephs betrat er auch noch einmal die Bühne mit einer Oper; ſie hieß „I Pitagorici“. Nachdem er ſchon einige Jahre immer gekränkelt, und nachdem auch ſein durch verſchiedene Penſionsentziehungen (meiſt aus politiſchen Rückſichten) ſehr geſchmälertes Einkommen ihm Kummer und Sorge bereitet hatte, ſtarb er, im 75ſten Jahre, am 5. Juni 1816. Die vielen Auszeichnungen, die er ſein Leben lang genoſſen hatte — er war Mitglied der meiſten europäiſchen Akademien, Ritter mehrerer Orden u. ſ. w. — ſo wie der Ruhm überhaupt, den er in der Kunſtwelt hatte, verhinderten nicht, daß er auf die Erfolge andrer Komponiſten ſtets neidiſch war und mit Kabalen gegen ſie zu machiniren ſuchte, wo es nur anging. So gab er ſich noch in ſeinen alten Tagen alle Mühe, dem jungen Roſſini einen Damm entgegenzuſetzen und deſſen Triumphe zu vereiteln. — Der Hauptvorzug P's in ſeinen Arbeiten

Digitized by Google

besteht in einer zauberischen Süßigkeit und Anmuth der Melodie bei großer Angemessenheit des Ausdrucks. In diesen Beziehungen steht er über seinen Zeitgenossen, wogegen einige derselben, z. B. Cimarosa nnd Guglielmi, ihn an Nerv und Frische, vornehmlich in der Opera buffa, überragen. Was seine Fruchtbarkeit anbelangt, so war diese erstaunlich; er selbst wußte zuletzt nicht mehr, wie viel er eigentlich geschrieben hatte. Die Zahl seiner Opern beträgt über 100; außerdem verfaßte er fürs Theater noch viele Ballets, Farcen, Intermezzi. Auch die Zahl seiner Kirchenkompositionen (übrigens nicht seine besondere Stärke) ist sehr bedeutend, und man nennt ungefähr in die 30 Messen, 40 Motetten, mehrere Te Deum, Requiem, Miserere u. s. w. Endlich lieferte er an Instrumentalsachen: Streich-Quartette, Konzerte, Sonaten, Capricen und andere Klavierstücke, Trauermarsch zum Gedächtniß des Generals Hoche (1797 mit dem von Napoleon ausgesetzten Preise gekrönt), und schließlich sind noch von ihm mehrere einstimmige Kantaten mit Klavierbegleitung zu erwähnen.

Paita, Giovanni, berühmter italienischer Tenorsänger, war zu Genua geb. und glänzte vorzüglich 1726 in Venedig. Nachgehends kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er eine Singschule gründete, aus der viele tüchtige Künstler hervorgingen. Gestorben ist er wahrscheinlich noch vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Paix, Jacob, einer der größten Orgelspieler des 16ten Jahrhunderts, geb. 1556 zu Augsburg, wo sein Vater, Peter P., gest. am 22. Februar 1567, Organist an der St. Annenkirche gewesen, war eine lange Reihe von Jahren zu Lauingen als Organist angestellt und starb auch daselbst zu Anfang des 17ten Jahrhunderts. — Man hat von ihm: „Ein schön nütz und gebräuchlich Orgel-Tabulatur-Buch, darinnen etlich der berümbten Komponisten beste Motetten mit 12, 8, 7, 6, 5 und 4 Stimmen auserlesen ꝛc." (Lauingen, 1583; enthält 70 ausgewählte Gesänge von Meistern wie Orlando Lasso, Palestrina, Senfl, Crequillon, Jannequin, Paix selber u. s. w., für die Orgel arrangirt); „Selectae artificiosae et elegantes fugae duarum, trium, quatuor et plurimum vocum ex veteribus et recentioribus musicis collectae etc." (Lauingen, 1587; enthält für die Orgel arrangirte Sachen von Paix selber, von Okeghem, Hobrecht, Brumel, Josquin, Orlando Lasso, de Larue u. s. w.); „Missa parodia-Motetae: Domine da nobis, Thomae Crequillonis, senis vocibus" (Lauingen, 1587); „Missae artificiosae et elegantes fugae 2, 3, 4 et plurium vocum" (Lauingen, 1590). Dann hat man auch von P. einen kleinen Traktat, betitelt: „Kurzer Bericht aus Gottes Wort und bewährten Kirchen-Historien von der Musik, daß dieselbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häusern getrieben und ewig soll erhalten werden" (Lauingen, 1589).

Paladin (spr. —deng), Antoine François, ein berühmter Lauteniſt, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts in Lyon und gab daselbst 1562 eine Sammlung für die Laute arrangirter Psalmen und anderer geistlichen Gesänge heraus. Gerber hat fälschlich einen Italiener Paladini aus diesem P. gemacht. — Ein anderer P., Jean Paul mit Vornamen und wahrscheinlich mit dem Vorgenannten verwandt, war ebenfalls Lauteniſt und gab Lautenstücke

Digitized by Google

heraus unter dem Titel: „Tablature de luth contenant belles chansons et danses avenantes“ (Lyon, ohne Datum-Angabe).

Paladini, Giuſeppe, geb. zu Mailand und in der erſten Hälfte des 18ten Jahrhunderts Kapellmeiſter daſelbſt, machte ſich in der Zeit von 1728 bis 1743 durch verſchiedene Oratorien einen Namen.

Paläomagadis, daſſelbe Inſtrument, welches die Griechen gewöhnlicher Magadis (ſ. d.) nannten.

Palaviccino, ſ. Pallaviccino.

Palazzeſi, Matilda, ausgezeichnete italieniſche Sängerin, geb. zu Sinigaglia am 1. März 1806, erhielt von Pietro Romani in Florenz den erſten Geſang-Unterricht und ihre letzte Ausbildung in Neapel. 1824 betrat ſie zum erſten Male die Bühne und ſang dann auf verſchiedenen großen Theatern Italiens, bis ſie 1828 durch Morlacchi für Dresden engagirt wurde und hier bis zur Auflöſung der italieniſchen Oper im J. 1832 blieb. Dann kehrte ſie nach Italien zurück und ſang noch gegen Ende der 30er Jahre in Mailand und anderen Städten.

Paleſtrina, Giovanni Pierluigi oder Giovanni Pietro Aloiſio da, auch Il Prenestino und Praenestinus genannt, der berühmteſte Meiſter der römiſchen Tonſchule und mit Recht von ſeinen Zeitgenoſſen durch den Beinamen „Musicae princeps“ (Fürſt der Tonkunſt) ausgezeichnet. Er wurde im J. 1524 in der kleinen Stadt Paleſtrina (dem alten Präneſte) in der römiſchen Campagna geboren (daher auch ſein Name Paleſtrina) und wurde zur Vervollkommnung in ſeinen literariſchen und muſikaliſchen Studien 1540 nach Rom geſchickt. Hier waren damals noch beſonders die fremden Muſiker, Spanier, Franzoſen und Niederländer in großem Anſehen, und unter den letzteren war vornehmlich Goudimel berühmt. Derſelbe hatte die erſte regelmäßige Muſikſchule in Rom errichtet und in dieſe ward P. gethan. Seine Mitſchüler waren Animuccia, Stefano Bettini (mit dem Beinamen „Il Fornarino“) und Aleſſandro Merlo (della Viola zubenannt). Im J. 1551 ward P. an der vom Pabſt Julius II. geſtifteten und nach ihm benannten Capella Giulia als Lehrer der Singknaben (magister puerorum) mit dem Titel Kapellmeiſter (magister capellae) angeſtellt. 1554 gab er ſein erſtes Werk heraus — vier 4ſtimmige und eine 5ſtimmige Meſſe. Er dedicirte es dem Pabſt Julius III. und wurde durch dieſen im Januar 1555 in dem Collegium der päbſtlichen Kapellſänger angeſtellt, und zwar, ohne erſt nöthig zu haben, ſich der gewöhnlichen Prüfung zu unterwerfen. Der ihm wohlgeneigte Pabſt ſtarb leider ſchon 5 Wochen nach ſeinem Eintritt in die päbſtliche Kapelle, und die Gunſt des Nachfolgers auf dem heiligen Stuhle, Marcellus II., konnte für P. von keinem ſonderlichen Erfolge ſein, da auch dieſer Pabſt ſchon nach einer Regierung von kaum 21 Tagen mit Tode abging. Der nun folgende Pabſt Paul IV. fand einen Anſtoß daran, daß unter den Sängern der päbſtlichen Kapelle einige ſich befanden, welche nicht geiſtlichen Standes und ſogar verehlicht waren. Zu dieſen gehörte P., welcher daher noch in demſelben Jahre (1555) mit einer ſpärlichen Penſion aus der Kapelle entlaſſen wurde und ſicher mit ſeiner Familie der Dürftigkeit preisgegeben geweſen wäre, hätte

Digitized by Google

er nicht bald darauf (im Oktober 1555) die Kapellmeisterstelle an S. Giovanni in Laterano, als Nachfolger Luppachino's, erhalten. Dieses Amt war zwar mit einem nur geringen Gehalt dotirt, allein P. nahm es freudig an und verwaltete es treulich, bis er 6 Jahre später (1561) die etwas einträglichere Kapellmeisterstelle an Sta. Maria Maggiore erhielt. In das Jahr 1560 fällt eine seine wundervollsten Kompositionen — die „Improperien", welche bis zur Stunde noch alljährlich am Charfreitag in der päbstlichen Kapelle aufgeführt werden. Mit dem Jahre 1562 hatte sich das Concil von Trient, nach einer Vertagung von 10 Jahren, wieder versammelt und es kam auf demselben eine für nöthig erachtete Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Die Väter nämlich fanden einen großen Anstoß an der Vermischung des Unheiligen und Profanen mit der geistlichen Musik. Denn es war bis dahin noch immer der Mißbrauch im Schwange, Messen über weltliche, und nicht selten sehr frivole Lieder zu komponiren. Diesem Umstande würde man übrigens wohl noch einige Zeit nachgesehen haben, da durch den künstlichen Contrapunkt der Stimmen das Lied selbst den Hörern stets sehr unverständlich blieb; allein die Musik, die Komposition selbst, schien den ehrwürdigen Patres zu profan geworden zu sein. In der That traf nur diese der schwerste Tadel. Man wollte die überkünstelten contrapunktischen Verschlingungen in den Kanons und Fugen nicht mehr, eben weil die Texte dadurch dem Hörer zu unverständlich gemacht würden — kurz, man wollte einfachere Musik, die das Wort nicht ganz unterdrücke. Das Verlangen war so stürmisch, daß die Figuralmusik fast ganz aus der Kirche verbannt worden wäre, hätten nicht einige Mitglieder des Concils eine Schutzrede dafür gehalten und Kaiser Ferdinand I. durch seinen Gesandten den Vätern nicht mildernde Vorschläge machen lassen. So begnügte man sich endlich damit, die Verfügung wegen einer für nöthig erachteten Verbesserung der Kirchenmusik dem einstigen Schlusse des Concils vorzubehalten, und der Pabst ernannte zu dem Zwecke 1565 eine eigene Commission von 8 Kardinälen. Zu den Berathungen dieser wurden wieder 8 Mitglieder der päbstlichen Kapelle gezogen. Man vereinigte sich vor Allem dahin, daß Messen und Motetten über weltliche Lieder nicht mehr sollten gesungen werden. Größere Schwierigkeit fand die Forderung der Kardinäle, daß die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt und deutlich müßten vernommen werden können. Die Sänger stellten dagegen vor: solche Verständlichkeit sei nicht immer zu erreichen; der Musik die Nachahmungen und Fugen nehmen, hieße sie ganz vernichten. Nach weitläufigen Verhandlungen über diesen Punkt kam man endlich dahin überein, einmal eine Probe einfachen und edeln Styls zu veranstalten, und hierzu ward Palestrina erlesen, an dessen „Improperien" u. s. w. die Kardinäle während der Verhandlungen oft erinnert hatten. P. schrieb nun, im Geiste der ihm gewordenen Aufgabe, 3 neue 6stimmige Messen. Sie wurden aufgeführt, und die Aufgabe als gelöst betrachtet; insbesondere trug die dritte den Preis davon, welche dann auch bei der nächsten festlichen Gelegenheit in der päbstlichen Kapelle, in Gegenwart des Pabstes, der Kardinäle und vieler angesehenen Personen, aufgeführt wurde und allgemeines Entzücken erregte. Und diese Messe ist es, welche P. mit einigen anderen in einem Bande

Digitized by Google

dem König Philipp II. von Spanien im J. 1567 unter dem Titel „Missa Papae Marcelli“ dedicirte, unter welchem ſie bis zur Stunde auch weltberühmt geblieben iſt. P. legte ihr den Titel bei im dankbaren Andenken an ſeinen einſtigen Gönner, den Pabſt Marcellus II. Die lange geglaubte Legende von der Entſtehung dieſer berühmten Meſſe: wie Pabſt Marcellus 1555 beſchloſſen, die Muſik aus der Kirche zu verbannen; wie Animuccia dieſen dahin vermocht, die Ausfertigung der Bulle ſo lange zu verſchieben, bis er eine im wahren Kirchenſtyle geſchriebene Meſſe von dem jungen Komponiſten Paleſtrina gehört haben würde; wie es nun dieſem gelungen, durch eine 6ſtimmige Meſſe den Pabſt mit der Kirchenmuſik zu verſöhnen, und wie dieſe Meſſe endlich von daher den Namen Missa Papae Marcelli erhalten habe, — iſt durch Baini's ſorgfältige hiſtoriſche und kritiſche Forſchungen als gänzlich ungegründet erwieſen. Das freilich bleibt immer ein dargethanes und unumſtößliches Faktum, daß wenigſtens der contrapunktiſchen Kirchenmuſik in ihrer Entartung damals der Untergang drohte, und daß P. es war, welcher durch ſeine Kompoſitionen die wegen der Reform des Kirchengeſanges verſammelten Richter überzeugte, daß die harmoniſch-contrapunktiſche Kunſt, mit Verſtand und Geſchmack angewendet, ſehr wohl geeignet ſei, das Gemüth des Zuhörers zu erheben und die Andacht zu fördern, wodurch es ihm denn gelang, ihr eine bleibende Stelle in dem kirchlichen Ritus für alle Zeiten zu erhalten. — Um dem Meiſter einen Beweis ſeiner Zufriedenheit zu ertheilen, ernannte ihn nach jenem Ereigniß der Pabſt im J. 1565 zum Komponiſten ſeiner Kapelle. 1571, nach Animuccia's Tode, trat er wieder in ſeine früher innegehabte Stelle an der Baſilika S. Pietro in Vaticano (Capella Giulia), trotzdem daß er ſich materiell dadurch nicht verbeſſerte, indem die erwähnte Stelle nur halb ſo viel eintrug als die an Sta. Maria Maggiore. Ferner wurde er Animuccia's Nachfolger als Muſikdirektor an der Congregation des Oratoriums, für die er viele Stücke komponirte, und übernahm endlich auch die Leitung der von Giovanni Maria Nanini errichteten Muſikſchule. Im J. 1580 verlor er ſeine innigſt geliebte Frau: die Ernennung zum Muſikmeiſter des Fürſten Giacomo Buoncampagno (eines Nepoten des Pabſtes Gregor XIII., alias eines Sohnes deſſelben) war ihm für dieſen Kummer nur ein ſchwacher Troſt. Er ſelbſt verſchied, nach längerm Kränkeln, am 2. Februar 1594. Sein Leben war reich an Ruhm, aber auch reich an Entbehrungen: keine der verſchiedenen Stellen, die er bekleidete, brachte ſo viel ein, daß er mit ſeiner Familie immer vor Mangel geſchützt geweſen wäre. Noch in den letzten Jahren ſeines Lebens, als er dem Pabſt Sixtus V. das erſte Buch ſeiner Lamentationen zueignete, entwirft er in der Dedications-Epiſtel ein Bild ſeiner traurigen Lage und beklagt ſich namentlich darüber, daß der Druck vieler ſeiner Werke durch ſeine Armuth verhindert werde. Die Zahl ſeiner Werke überhaupt iſt ganz ungeheuer, und eigentlich iſt nur der kleinſte Theil derſelben im Druck erſchienen; Fétis in ſeiner „Biographie universelle“ giebt ſolchergeſtalt (als gedruckt) an: 15 Sammlungen von Meſſen; 7 dergl. Motetten; 1 dergl. Lamentationen; 1 dergl. Hymnen; 1 dergl. Offertorien; 1 dergl. Magnificaten; 1 dergl. Litaneien; 1 dergl. geiſtliche Madrigale; 3 dergl. weltliche Madrigale. Außerdem

Digitized by Google

hat Choron 1808 ein zweichöriges Stabat mater, ſowie Burney daſſelbe Werk und die Improperien herausgegeben. Das Stabat befindet ſich auch noch einmal in einer bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Sammlung: „Musica sacra, quae cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romae in Sacello pontificio“. Einzelne Bruchſtücke aus P's Werken befinden ſich auch in Chorons „Principes de composition des écoles d'Italie“ und in Padre Martini's und Paolucci's Contrapunkt-Schulen. Endlich enthält auch die ſeit mehreren Jahren für den berliner Domchor veranſtaltete Sammlung klaſſiſcher Kirchenſtücke a capella Stücke von P. — Die Großheit und Erhabenheit des Styles in P's kirchlichen Produktionen läßt ſich mit Worten nicht beſchreiben und wird für alle Zeiten Gegenſtand der Bewunderung bleiben; aber auch anmuthig und fein kann er ſein, wie ſeine Madrigalen beweiſen. Ein Zögling der niederländiſchen Schule, hat er dieſe auch in ſeinen beſten Werken nie verleugnet, wohl aber deren Styl durch ſeinen Geiſt veredelt. Man findet bei ihm alle Abſtufung contrapunktiſcher Kunſt: von der einfachſten Gattung — Note gegen Note — bis zu den ſtupendeſten Kombinationen und künſtlichſten Geweben kanoniſcher und fugirter Setzart; Alles aber iſt vom Feuer des Genius durchglüht und bewegt, ſich frei und zwanglos auch inmitten der beengendſten Schranken der Contrapunktik und Polyphonie. Beiſpiele des einfachſten Styls bei P. ſind die obenerwähnten Improperien, die Litaneien und Lamentationen; die künſtlicheren und künſtlichſten Setzarten finden ſich in vielen ſeiner Meſſen, in den Offertorien und in den Schlußſtrophen ſeiner Hymnen. Selbſt die Missa Papae Marcelli zeigt allenthalben Imitationen in den Stimmen, davon die geiſtlichen Herren Commiſſarien aber ſicher keine Ahnung hatten. — Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß P. 4 Söhne hatte: Angelo, Rodolfo, Silla und Hygin, welche ebenfalls Tonſetzer waren. Die drei erſteren ſtarben noch vor ihrem Vater; nur Hygin überlebte dieſen und gab auch mehrere ſeiner Werke nachträglich heraus. In dem zweiten Buche von P's Motetten (1572 erſchienen) befinden ſich einige von der Kompoſition der drei älteren Brüder; während von Hygin keine eigene Arbeit bekannt iſt. — (Vergl. über P. übrigens Thibauts „Ueber Reinheit der Tonkunſt“, in äſthetiſcher Beziehung, und Baini's „Memorie storico-critiche della vità e delle opere di Giov. Pierl. da Palestrina“, in Beziehung auf das Hiſtoriſche).

Paleſtrini, Giovanni, berühmter Oboevirtuos, wurde geb. zu Mailand im Jahre 1744 und war ein Schüler Giuſeppe Lenta's, erſten Oboiſten an der Scala daſelbſt. Nachdem er Konzertreiſen durch ganz Italien und Frankreich gemacht hatte, kam er um 1780 nach Deutſchland, ward als Kammermuſikus beim Fürſten von Thurn und Taxis in Regensburg angeſtellt und machte (um 1785) eine erneute Kunſtreiſe durch Deutſchland, über Hamburg nach Kopenhagen, überall, wo er auftrat, den allgemeinſten Beifall erntend. Nach Verlauf einiger Jahre kehrte er nach Regensburg zurück, und blieb nun fortwährend hier, bis er 1813 ſtarb. Seit Beginn des laufenden Jahrhunderts war er nur ſelten noch öffentlich aufgetreten.

Paliome, Giuſeppe, geb. zu Rom am 7. Oktober 1781, machte ſeine

Digitized by Google

musikalischen Studien bei Fontemaggi in Rom und bei Fenaroli in Neapel, ließ sich 1805 als Gesanglehrer in Paris nieder und starb daselbst zu Ende des Jahres 1819. Man kennt von ihm die Opern „La finta amante", „Le due Rivali", „La Vedova astuta", „La Villanella rapita", die Kantate „Ariana", das Oratorium „Debora", Streichquartette, Sinfonien, Quintetten für Klavier und Streichinstrumente, einzelne Gesangstücke.

Pallavicini, (spr. —tschini), Vincenzo, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister am Conservatorium degl' Incurabili in Venedig, brachte 1755 die in Gemeinschaft mit Fischietti komponirte Buffa-Oper „Lo Speziale" in Venedig zur Aufführung, und diese Oper, so wie eine Sinfonie von P. befanden sich in der ehemaligen Breitkopf & Härtel'schen Manuscriptensammlung.

Pallavicino, Benedetto, berühmter Komponist, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Cremona geb., war Kapellmeister des Herzogs von Mantua und hatte diese Stelle noch 1616 inne. In der Zeit von 1591 bis 1613 erschienen zu Venedig mehrere Sammlungen Madrigalen und Cantiones sacrae von ihm im Druck. Auch findet man Arbeiten von ihm in der Collektion „De' floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de' Madrigali a cinque voci" (Venedig, 1586).

Pallavicino, Carlo, geb. zu Brescia in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, lebte längere Zeit zu Venedig, wo er an die 20 Opern zur Aufführung brachte, und erhielt dann einen Ruf nach Dresden, wo er im J. 1689 starb. Von seinen Opern sind zu nennen: „Aureliano", „Demetrio", „Diocletiano", „Enea in Italia", „Nerone", „Messalina", „La Gerusalemme liberata", „Penelope la casta", „Antiope" u. s. w. Die letztgenannte Oper hat er nicht vollendet, denn er starb während der Komposition derselben, und Strunck machte sie fertig. Die „Gerusalemme" wurde 1695, von Fiedeler ins Deutsche übersetzt, unter dem Titel „Armide" auch in Hamburg gegeben. Burney erwähnt, aber nicht mit Lob, auch eines Oratoriums von P., betitelt „Il Trionfo della Castità.

Palma, Filippo, Sänger und Komponist, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Neapel. 1752 wurden auch im Concert spirituel in Paris mehrere Sachen von ihm aufgeführt. Man erzählt folgende Anekdote von ihm: Als nämlich ein Wucherer, dem er eine bedeutende Summe Geldes schuldig war, mit Ungestüm in seine Wohnung trat, um ihn verhaften zu lassen, antwortete er demselben nur mit einer Ariette, und als diese sichtlichen Eindruck auf den Mann machte, sang er noch eine zweite, die dann das Herz des Gläubigers so sehr erweichte, daß derselbe nicht nur von seiner Forderung abstand, sondern ihm sogar noch eine neue Summe lieh.

Palma, Silvestro, geb. zu Neapel im J. 1762, studirte den Contrapunkt auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini und erhielt nachher noch Unterweisung von Paisiello. Er machte sich zuerst durch einige Einlagstücke zur Oper „Le Vane gelosie" bekannt und gab dann an eigenen Opern: „La Pietra simpatica" (in der namentlich die Polacca „Sento che son vicino"

Digitized by Google

einen immenſen Erfolg hatte), „Gli Amanti ridicoli“ und „La Sposa contrasta“. Geſtorben iſt er zu Neapel am 8. Auguſt 1834.

Palmerini, (....), galt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts für den größten Baſſiſten Italiens. 1726 war er auch in Hamburg, und von da ging er nach London, wo er unter Händels Direktion ſang. Sein Todesjahr fällt wahrſcheinlich in die 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Palmula. (lat.), wörtlich: die flache Hand, dann auch das Ruder; die alten Muſikſchriftſteller bezeichneten aber damit auch die Taſte auf Klaviatur-Inſtrumenten.

Palſa, Johann, berühmter Hornvirtuos, geb. zu Jermeritz in Böhmen am 20. Juni 1752, machte in Gemeinſchaft mit Türrſchmidt in ſeinem 18ten Jahre eine Kunſtreiſe nach Paris, woſelbſt die beiden Künſtler in ſelbſtkomponirten Horn-Duo's mit größtem Beifall im Concert spirituel auftraten und auch vom Prinzen von Guémené in Dienſt genommen wurden. Nach Deutſchland zurückgekehrt, blieben die beiden Virtuoſen auch fortan beiſammen, wurden zuerſt (1783) in der Kapelle des Landgrafen von Heſſen-Kaſſel angeſtellt und traten dann nach dem Tode dieſes Fürſten und nachdem ſie 1785 ſich auch in London hatten hören laſſen, 1786 in die berliner Hofkapelle. Palſa ſelbſt ſtarb zu Berlin an der Bruſtwaſſerſucht am 24. Januar 1792. Seine Haupteigenſchaft war der wundervolle Ton, den er dem Horn zu entlocken wußte.

Paltoni, (Corri-Paltoni), ſ. Corri.

Pambe, der Name einer kleinen Art Trommel, welche bei den Hindu's zu Hauſe und in einigen Tempeln beim Gottesdienſte in Gebrauch iſt.

Paminger, Leonhard, erzogen in dem Kloſter St. Nikolai bei Paſſau und geſt. als Schulrektor und Sekretär an der Thomaskirche in Paſſau im J. 1568, war unter den deutſchen Contrapunktiſten und beſonders geiſtlichen Liederkomponiſten damaliger Zeit einer der vorzüglichſten. Man hat von ihm 4 Bände geiſtlicher Lieder, welche von ſeinem Sohne in der Zeit von 1572 bis 1580 zu Nürnberg herausgegeben wurden.

Pampani, Antonio Gaetano, geb. in der Romagna zu Anfang des 18ten Jahrhunderts, war 20 Jahre lang Kapellmeiſter am Conſervatorium des Ospedaletto di S. Giovanni e Paolo in Venedig und ſtarb als ſolcher im Februar des Jahres 1769. Man kennt außer einigen Kirchenſachen von ihm die Opern „Anagilda“, „Artaserse Longimano“, „La Caduta d'Amulio“, „La Clemenza di Tito“, „Artaserse“, „Vinceslao“, „Astianasse“, „Demofoonte“, „Demetrio“. Von allen dieſen Opern wurde beſonders „Demofoonte“ geſchätzt.

Pan, der Sohn des Merkur und der Nymphe Dryopis oder Penelope, nach Einigen auch des Jupiter und der Nymphe Thymbris, eine der arkadiſchen Hirtengottheiten, in der die Arkadier im Anfange wahrſcheinlich die Natur oder die höchſte Gottheit anbeteten, und die endlich die Orphiker, durch das griech. πᾶν (Alles) verleitet, in das Weltall umſchufen. Er wird als der Erfinder der ſiebenröhrigen Hirtenpfeife (nach ihm auch Panflöte genannt) bezeichnet, und die Mythe erzählt über die Art dieſer Erfindung Folgendes: P. war ein eifriger

Digitized by Google

Verfolger der Nymphen; unter anderen konnte ihm die Nymphe Syrinx nicht anders entgehen, als daß sie die Götter anrief ihr beizustehen, worauf diese sie in ein Schilfrohr verwandelten. Nun schnitt sich Pan 7 Röhren aus diesem Schilf, setzte sie zusammen und erfand so die Flöte, die eben deshalb auch später Syrinx genannt wurde. Als er sich darauf einst mit dem Apoll in einen Wettstreit einließ, ward Midas zum Schiedsrichter erkoren, und dieser entschied für Pan, erhielt zum Dank dafür aber vom Apollo Eselsohren. Abgebildet wird Pan gewöhnlich mit Hörnern, einem mit Sternen besäeten Bocksfell auf der Brust und mit Ziegenfüßen; unten ist er struppicht, in der einen Hand hat er seine siebenröhrige Flöte und in der andern einen Stab. Weiteres über ihn gehört in eine ausführliche Mythologie.

Panäaulon, oder **Panaulon**, nannte Professor Langer seine verlängerte Flöte, die aber nie großen Beifall gefunden hat. Bayer trat 1813 in Wien zuerst öffentlich damit auf; indeß mochte man die tiefsten Töne h und c nicht goutiren. 1825 verbesserte der Instrumentenmacher L. Ickler in Bremen diese Flöte, nachdem sie vorher schon durch Wolfram in Wien mit einer Walzen-Verbindung der C- und Cis-Klappe vermehrt worden war.

Panathenäische Spiele, s. Wettstreite.

Pandore, Pandoret, auch **Pandure**, ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument der alten Assyrer und von diesen den Hebräern überkommen, das ziemlich gleich war mit dem griechischen Barbitos (s. d.). Man darf es nicht mit der Bandora (s. d.) verwechseln.

Pandurina, (richtiger eigentlich: Bandurina), zu Deutsch auch Bandurchen und Mandurchen genannt, eine vor Zeiten gebräuchlich gewesene kleine Art von Bandore oder auch Mandore, also ein kleines lautenartiges Instrument, das nur mit 4 Saiten bezogen war, welche die Töne klein g, eingestrichen d, g und zweigestrichen d geben.

Pane, Domenico del, ein Geistlicher, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, studirte die Komposition unter der Leitung Abbatini's, trat dann als Sopranist in die Dienste Kaiser Ferdinands II. und kehrte 1654 nach Rom zurück, wo er als päbstlicher Kapellsänger angestellt wurde. In den Archiven der päbstlichen Kapelle befinden sich viele Kirchensachen von ihm in Manuscript. Gedruckt ist von ihm erschienen (Rom, 1687) eine Sammlung 4—8stimmiger Messen über Thema's aus Palestrina'schen Motetten. Außerdem gab er die Antiphonen seines Lehrers Abbatini (für 12 Tenore und 12 Bässe) heraus.

Panflöte, oder **Panpfeife**, s. Syrinx und Schalmey.

Panharmonikon, s. Mälzel.

Panizza, Giacomo, geb. in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts zu Mailand als Sohn des Pompilio P., welcher damals an der Scala Tenorist war. 1827 wurde seine erste Oper in Mailand aufgeführt; sie hieß: „Sono eglino maritati". Nachgehends gab er noch die Opern: „La Collerica" und „Gianni di Calais". Außerdem hat man von ihm noch einzelne Gesangsachen, Klavierstücke und ein Sextuor für Blasinstrumente.

Digitized by Google

Panmelodikon, eine Nachbildung des von Rieffelsen erfundenen Melodikon, welche Franz Leppich 1810 in Wien zu Stande brachte und öffentlich aufstellte. Wer jenes Melodikon kennt, ist im Grunde auch mit diesem Panmelodikon bekannt. Wie jenes besteht es aus einer kegelförmigen Walze, welche durch ein Schwungrad umgedreht wird, und woran sich, wenn man die Tasten niederdrückt, metallene Stäbchen reiben, dadurch vibriren und klingen. Man sieht, daß alle derartigen Instrumente auf keiner andern als der Idee des Chladni'schen Klavicylinders beruhen. Trotzdem daß das Panmelodikon in Wien bei seiner Ausstellung großen Beifall fand, hat es sich doch nachgehends keine weitere Verbreitung erwerben können.

Panny, Joseph, geb. den 29. Oktober 1794 zu Kohlnitzberg in Oesterreich. Sein Vater, Schullehrer, begann mit seinem kaum 6jährigen Söhnchen schon den Violin-Unterricht und nach 3 Jahren war Joseph bereits im Stande, allerhand Quartette und Konzerte mit für sein Alter sehr befriedigender Fertigkeit vorzutragen. Nun wurde er auch von dem Pfarrer Ortler auf der Flöte unterrichtet, und später von seinem Großvater (mütterlicher Seite), Joseph Breinesberger, im Orgelspielen und der Harmonielehre. Durch die Kriegsereignisse des Jahres 1809 kamen seine Eltern um ihr ganzes bischen Habe und er mußte eine Zeit lang Landmanns-Arbeiten verrichten. Nachdem aber die Zeitverhältnisse sich etwas günstiger gestaltet hatten, wurde er nach Linz geschickt, um sich zum Schulfach vorzubereiten. Hier erwachte, durch Anhörung größerer Tonwerke, seine Musikliebe mit erneueter Stärke, er studirte wieder Praktisches und Theoretisches und fing auch an in Instrumental- und Kirchenkompositionen sich zu versuchen. Mit 19 Jahren wurde er zu Greinburg in Oberösterreich als Schullehrer angestellt, fühlte sich jedoch mehr und mehr zur Tonkunst hingezogen und gab deshalb 1815 das Lehrfach auf, um behufs höherer musikalischer Ausbildung nach Wien zu gehen. Unter mannichfachen Entbehrungen suchte er hier in seinen Studien sich zu fördern und wurde auch in denselben durch den Hofkapellmeister Eybler mit Rath und That unterstützt. 1825 gab er ein Konzert, in dem er mit lauter eigenen Kompositionen zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat und beifällig aufgenommen wurde. Auf einer Reise nach Venedig machte er Paganini's Bekanntschaft, welche sich bei dieses Virtuosen späterer Anwesenheit in Wien wieder erneuete. Damals schrieb er auch für denselben ein charakteristisches Tongemälde „Der Sturm" und erbot sich zum Gefährten auf den ferneren Kunstzügen. Indessen erlitt das freundschaftliche Verhältniß schon in Prag Schiffbruch und Panny setzte allein seine Reise fort, Dresden, Leipzig, Berlin u. s. w. besuchend und in den meisten Hauptorten seine Werke producirend. Von Hamburg aus, wo er sich längere Zeit aufhielt, erhielt er einen Ruf als Musikdirektor nach Christiania in Norwegen, blieb hier einige Jahre und fixirte sich dann endlich in Mainz, wo er sich verheirathete, aber als Künstler keine glückliche Position zu erringen vermochte und leider endlich in Wahnsinn verfiel. Nach längeren Leiden starb er am 7. September 1838. — Von seinen Kompositionen, in denen sich ein schönes Talent ausspricht, erschienen: 3 Messen, 1 Requiem, mehrere Gradualen, Kantaten, Männergesänge, Lieder für eine

Digitized by Google

Singstimme, Klaviersachen, Streichquartette, ein Klaviertrio, Stücke für Blas-Instrumente u. s. w.

Panofka, Heinrich, geb. am 2. Oktober 1808 zu Breslau, war zum Rechtsgelehrten bestimmt und besuchte bis in sein 16tes Jahr das Gymnasium, erhielt aber nebenbei schon frühzeitig Violin-Unterricht, so wie auch im Gesang und in den Elementen der Theorie die Kantoren Strauch und Förster seine Lehrer waren. Mit 10 Jahren trat er als Violinspieler bereits öffentlich auf und erhielt darauf den wackern Luge noch zum Lehrer des Violinspiels. 1824 bezog er die Universität seiner Vaterstadt behufs des Studiums der Jurisprudenz, erhielt aber nachgehends von seinem Vater die Erlaubniß, der heißgeliebten Tonkunst als Lebensberuf sich zu weihen. Nun ging er nach Wien, wo er sein Violinspiel noch unter Mayseders Leitung vervollkommnete und bei Hoffmann Unterricht in der Komposition nahm. Nachdem er bis 1829 in Wien geblieben und dort auch mit Erfolg als Violinspieler öffentlich aufgetreten war, ging er auf 6 Monate nach München und von da nach Berlin, wo er seine ersten Kompositionen herausgab und auch, auf Marxs Aufforderung, an der von diesem redigirten Musikzeitung mitarbeitete. Im J. 1832 machte er mit seinem Freunde, dem Pianisten Hauck, eine Kunstreise, besuchte Dresden, Prag, Wien, und ging auch nach Polen und von da durch Schlesien nach Berlin zurück. Hier blieb er noch bis 1834, worauf er dann nach Paris ging und sich hier fixirte, mit Unterrichtgeben, namentlich im Gesange, sich nachgehends beschäftigend. — Erschienen sind von ihm Variationen, Fantasien, Rondo's, Etüden und andere Stücke für Violine, Gesänge, Solfeggien und außerdeu auch, unsres Wissens, eine Gesangschule. Als musikalischer Schriftsteller hat er sich durch Artikel in verschiedenen französischen und deutschen Zeitschriften bekannt gemacht.

Panseron, (spr. Pangßerong), Auguste Mathieu, geb. zu Paris am 26. April 1795, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, der ein geschickter Musiklehrer war. Im Dezember des Jahres 1805 trat er dann ins Conservatorium, studirte hier vorzüglich unter Levasseurs Leitung das Violoncell und wurde von Berton in der Harmonie und von Gossec im Contrapunkt unterrichtet. Nachdem er 8 Jahre lang diesen Studien mit Fleiß und Eifer obgelegen und auch verschiedene Preise erhalten hatte, bewarb er sich auch um den großen Kompositions-Preis, und erhielt diesen im J. 1813 durch die Kantate „Herminie". Nun war er Stipendiat der Regierung und trat als solcher die gewöhnliche Reise ins Ausland an. Zuerst ging er nach Bologna, wo er ein halbes Jahr lang beim Pater Mattei noch den Kontrapunkt studirte, dann lebte er mehrere Jahre in Rom und Neapel, wo er besonders bei guten Meistern die Gesangskunst trieb, und endlich begab er sich nach Deutschland, vornehmlich in Wien und München sich aufhaltend, um in diesen Städten durch Salieri's und Winters Rathschläge zu profitiren; 1817 war er auch einige Monate in Eisenstadt beim Fürsten Esterhazy, der ihn zu seinem Honorar-Kapellmeister ernannte. Eben im Begriff wieder nach Paris zurückzukehren, wurde ihm zugeredet Rußland zu besuchen; er that dies auch und ging insbesondere nach Petersburg, kehrte aber schon im Sommer des Jahres 1818 nach Paris zurück, wo er als

Digitized by Google

Gesanglehrer sich habilitirte und Accompagnateur an der Opéra-comique wurde. 1824 stellte man ihn als Gesanglehrer beim Conservatorium an, und 1829 wurde er Halevy's Nachfolger als Accompagnateur bei der italienischen Oper, welche Stelle er aber nach einigen Jahren wieder aufgab, um sich ungestört seinen Gesangslektionen und der Komposition widmen zu können. Gestorben ist er vor Kurzem, am 29. Juli 1859. — In den Jahren 1820 und 1821 wurden auf dem Theater Feydeau die einaktigen komischen Opern „La Grille du Parc" und „Les deux Cousines" aufgeführt, und 1827 auf dem Odeon „L'Ecole de Rome". Besonders aber hat er sich als Komponist durch seine Romanzen Namen gemacht, deren er eine ungeheure Menge, und darunter viele sehr schöne und vielverbreitete, verfaßt hat; als eine der hervorragendsten wollen wir nur den „Songe de Tartini", mit obligater Violine, anführen. Dann hat er auch eine „Méthode de vocalisation" (1839) und „A B C musical, ou solfége etc." (eine Elementar-Musikschule für Kinder) herausgegeben.

Pantaleon, oder **Pantalon,** ein von Hebenstreit (s. d.) erfundenes, aber jetzt schon längst veraltetes und überhaupt nie sehr in Gebrauch gekommenes Instrument, welches nichts Anderes als ein verbessertes und erweitertes Hackebrett (s. d.) und daher diesem sowohl hinsichtlich seiner Einrichtung als auch seiner Behandlungsart sehr ähnlich war. Der Korpus ungefähr 4 Mal so lang und fast noch einmal so breit als der des gewöhnlichen Hackebretts, bildete ein Oblongum, welches zwei Resonanzböden hatte, von denen der eine mit Drahtsaiten, der andere mit Darmsaiten bespannt war, so daß entweder auf jenen oder auf diesen — mit hölzernen Hämmerchen wie beim Hackbrett — gespielt werden konnte, je nachdem der Ton heller und schreiender oder weicher und gedämpfter sein sollte. Ersterer Umstand wurde durch die Drahtsaiten, letzterer durch die Darmsaiten erreicht. Nun verfertigte man auch Pantalons mit nur einem Resonanzboden, und überzog diesen entweder bloß mit Darmsaiten oder bloß mit Drahtsaiten, also gewissermaßen einfache. Der Umfang jeder Art von Bezug war dem Umfang der damaligen Klaviere ganz gleich, also 5, höchstens 5½ Oktaven vom Contra-G an gerechnet. Hebenstreit war der erste und hauptsächlichste Virtuose auf dem Instrumente; seine vorzüglichsten Schüler sind in seinem Art. genannt. Der Kammermusikus Georg Noelli in Ludwigslust, der 1789 starb, scheint der letzte Künstler gewesen zu sein, der sich auf dem Pantalon auszeichnete. Mit ihm ist das Instrument, dessen größter Mangel das Nachklingen der Töne (Nicht-Abdämpfen) war, ganz in Vergessenheit und außer allem Gebrauch gekommen. — Wegen der Aehnlichkeit mit dem Klange des Pantalons, welche die Töne derjenigen Klavierinstrumente haben, bei denen die Töne von metallenen oder unbelederten hölzernen Hämmern oder in Haken gebogenen Drahtstiften geschnellt werden, nannte man später auch diese Art von Fortepiano's wohl auch Pantalons; auch solche Klaviere, bei welchen der Schlag der Hämmer, nach alter Art, von oben herab auf die Saiten geschieht, und endlich solche, deren flügelförmiger Korpus senkrecht in die Höhe stand, nannte man Pantalons (aus Gründen, die uns nicht recht einleuchten wollen).

Pantalonzug, der an alten Klavieren und Fortepiano's oft vorkommende

Digitized by Google

Mechanismus, welcher mittels eines vor dem Klaviaturbrette herausstehenden Zuges regiert wird, und der eine Veränderung des ursprünglichen Tones hervorbringt, wodurch dieser dem rauschenden und nachklingenden Tone des alten Pantalons (s. den vorherg. Art.) ähnlich gemacht wird. Es geschieht das dadurch, daß bei Anziehung des Zuges sich schmale Stückchen Blech zwischen die Betuchung und die Saiten grade an dem Orte unterschieben, wo die Tangenten an diese anschlagen und somit ein Schnarren und Nachklingen bewirken; oder daß (und so bei Fortepiano's gewöhnlich) zweierlei Hämmer, die in einer Reihe dicht neben einander liegen, in dem Instrumente vorhanden sind, nämlich belederte hölzerne und unbelederte (statt dieser auch metallene), und bei Anziehung des Zuges der Hämmermechanismus sich dergestalt verschiebt, daß die Tasten mit ihren Stößern nicht unter die belederten, sondern unter die unbelederten Hämmer fassen, die dann jenen pantalonartigen schreienden und nachklingenden Ton hervorbringen, indem auch die vorhandene Dämpfung zugleich durch den Zug aufgehoben wird. Mit Recht wird dieser Zug jetzt in keinerlei Art von Klavierinstrumenten mehr angebracht.

Pantomime, (griech.), oder pantomimische Darstellung ist die schon den alten Griechen bekannte Darstellung der Gedanken, Empfindungen und Handlungen durch künstliche Bewegung des Körpers in Verbindung von Tanz und Musik. Der dabei thätige Künstler heißt Pantomime oder Pantomimist und seine Kunst Pantomimik.

Panzacchi, (spr. —zakki), Domenico, einer der besten italienischen Tenorsänger des vorigen Jahrhunderts, wurde zu Bologna im J. 1733 geb. und machte seine Gesangsstudien in der Schule des Bernacchi. Nachdem er in Italien schon einen bedeutenden Ruf sich erworben, erhielt er 1757 einen Ruf an die italienische Oper in Madrid und blieb hier bis ins Jahr 1762. Dann begab er sich als Hofsänger nach München und wirkte als solcher bis 1779, wo er seine Stimme fast ganz verlor. Nun zog er sich mit seiner Familie nach Bologna zurück und lebte hier noch bis ins Jahr 1805, im Genuß eines beträchtlichen Vermögens und der Achtung Aller, die ihn kannten.

Paolo, s. Agostini, welcher bei seinen Lebzeiten, und auch später noch, oft nur schlechtweg nach seinem Vornamen Paolo genannt wurde.

Paolucci, (spr. —lutschi), Giuseppe, geb. zu Siena im J. 1727, trat zu Bologna in den Minoriten-Orden und machte auch daselbst unter Pater Martini seine Studien in der Komposition. Nachgehends wurde er in Venedig Kapellmeister an der Kirche de' Frari, darauf kam er in gleicher Eigenschaft an die Minoritenkirche in Sinigaglia und endlich nach Assisi (ebenfalls an eine Klosterkirche), wo er im J. 1777 starb. — Von seinen vielen Kirchenkompositionen sind nur „Preces piae" für 8 Stimmen (zweichörig) gedruckt; alles Uebrige ist Manuscript geblieben. Den meisten Ruhm aber hat er sich erworben durch das Werk „Arte pratica di contrappunto dimostrata con esempi di vari autore, e con osservazioni" (Venedig, 1765—1772, 3 Bände). Es enthält viele Beispiele, vorzugsweise aus Werken der Meister des 17ten und

Digitized by Google

18ten Jahrhunderts, welche in allen Details der contrapunktischen Faktur mit großer Gelehrsamkeit analysirt sind.

Papavoine, (spr. Papawoann'), [. . . .], französischer Violinspieler und Komponist, wurde 1760 Vorspieler bei den zweiten Violinen an der Comédie-italienne, ging aber 1762 schon als erster Violinist und Musikdirektor an das neuerrichtete Theater „Ambigue-Comique", wo er bis 1789 blieb. Darauf ging er als Theatermusikdirektor nach Marseille und starb hier im Jahre 1793. Man hat von ihm Streichquartette und die Oper „Barbacole ou le Manuscrit volé"; außerdem schrieb er auch die Musik zu vielen Pantomimen, welche auf dem Ambigue-Comique aufgeführt wurden.

Pape, Heinrich, ein vorzüglicher Klavier-Instrumentenbauer, in Schwaben geboren, kam 1811 nach Paris, wo er in die Pleyel'sche Pianoforte-Fabrik trat und derselben mehrere Jahre als Werkführer vorstand. 1815 begründete er eine eigene Fabrik und erwarb sich mit der Zeit einen sehr geachteten Namen durch die Solidität und Schönheit seiner Instrumente und durch verschiedentliche nicht unwesentliche Verbesserungen in der Konstruktion, über die man nachlesen kann in der „Notice sur les inventions et perfectionnemens apportés par H. Pape dans la fabrication des Pianos" (Paris, bei Loquin).

Pape, Ludwig, geb. am 14. Mai 1809 zu Lübeck, studirte unter dem dortigen Organisten Bauck Generalbaß und lernte Violine und Violoncell spielen. Auf beiden Instrumenten zeichnete er sich bald durch große Fertigkeit aus; anfangs jedoch vorzugsweise auf dem Violoncell. Nachdem er längere Zeit beim königstädtischen Theater in Berlin als Violoncellist angestellt gewesen war, kam er als Violinist nach Hannover und von da nach Frankfurt a. M. Auf einer Kunstreise, die er 1833 unternahm, besuchte er auch seine Vaterstadt wieder, und nach einem Konzerte, das er hier gab, erhielt er daselbst die Stelle eines ersten Violinisten. Später kam er nach Oldenburg, wo er den Titel eines Hof-Komponisten erhielt, und gestorben ist er im Februar des Jahres 1855 zu Bremen. — Seit seiner Anstellung in Hannover hatte er die Violine zu seinem Hauptinstrumente gemacht und berücksichtigte das Violoncell nur so weit als nöthig war, um die einmal darauf erlangte Fertigkeit nicht wieder zu verlieren. Sein Violinspiel wurde als fertig und geschmackvoll gerühmt, und auch als Komponist hat er sich — besonders durch einige Sinfonien, Streichquartette und Quintette — einen geachteten Namen erworben.

Paphlagonische Trompete, bei den alten Griechen eine Trompete, deren Schalltrichter die Form eines Ochsenkopfes hatte, und die sie deshalb so nannten, weil sie dieselbe aus Paphlagonien erhalten haben wollten.

Pappritz, s. Zelter (Madame).

Parabosco, Girolamo, geb. zu Piacenza um 1510, hatte als Dichter (von Trauerspielen, Novellen, Komödien u. s. w.) sowohl wie als Musiker, und speciell als Orgelspieler, in Italien einen guten Namen. 1551 wurde er erster Organist an der Markuskirche in Venedig und starb als solcher im Jahre 1557 (und nicht um 1587, wie Gerber und einige Andere angeben). Von seinen Motetten und Madrigalen befinden sich mehrere in damaligen gedr. Samm-

Digitized by Google

lungen, z. E. in den „Di diversi musici de' nostri tempi motetti“ (Venedig, 1558).

Parabeiſer, Marian, geb. am 11. Oktober 1747 zu Riedenthal in der Nähe des Kloſters Mölk, in dem letztern erzogen und auch dann als Mönch daſelbſt lebend, zeigte ſchon frühzeitig große Anlagen zur Muſik, lernte gut Violine ſpielen und bildete ſich auch unter Robert Kimmerlings Leitung zu einem geſchickten Komponiſten. Leider lebte er nicht länger als 28 Jahre, denn ſchon am 16. November 1775 raffte ihn der Tod dahin. Unter ſeinem Nachlaß fand man gut gearbeitete Kirchenſachen verſchiedener Art, Quartette, Trio's, und auch ein Singſpiel „Seladon“.

Paradiazeuxis, in dem griechiſchen Tonſyſtem das Intervall desjenigen ganzen Tones, welches ſich zwiſchen den beiden Tetrachorden Synemmenon und Diezeugmenon befindet und alſo unſerm eingeſtrichenen c entſpricht.

Parabies, Maria Thereſe, geb. in Wien am 15. Mai 1759, verlor bald nach ihrem dritten Lebensjahre unwiederbringlich das Augenlicht und ihre Eltern (der Vater war k. k. Regierungsrath) wendeten Alles an, um durch die ſorgfältigſte Erziehung dem geliebten Kinde den unerſetzlichen Verluſt wenigſtens weniger fühlbar zu machen. Schon im 8ten Jahre erhielt ſie Klavier- und Geſangunterricht und ihre erſten Lehrer in beiden Fächern waren der Regierungs-Concipiſt Fuchs, ein Hausfreund der Familie, und ein gewiſſer Richter. Bei ausgezeichnetem Talent und Eifer waren die Fortſchritte des blinden Kindes ſchnell und bedeutend und es dauerte gar nicht lange, ſo konnte ſie ſich in verſchiedenen wiener Kirchen als Sängerin und Orgelſpielerin hören laſſen. Von ihrer Taufpathin, der Kaiſerin Maria Thereſia, erhielt ſie ein jährliches Gnadengehalt von 200 Gulden, und ſie konnte nun zu noch beſſeren Lehrern behufs ihrer muſikaliſchen Weiterbildung ſich wenden. So wurden Righini und Kotzeluch ihre Mentoren im Geſang und Klavierſpielen, der Kirchenkapellmeiſter Friebert unterwies ſie in der Harmonielehre und Salieri endlich in der höhern Kompoſition. Auf den Rath der genannten Männer machte ſie in Begleitung ihrer Mutter im J. 1784 eine Kunſtreiſe und zwar ging ſie über Linz, Salzburg, München, Speier, Mannheim und die Schweiz nach Paris, wo ſie im Sommer 1785 ankam, ſich bei Hofe ſowohl wie im Concert spirituel producirte und ſtets als Klavierſpielerin den allgemeinſten Beifall errang. Nach 5monatlichem Aufenthalte in der franzöſiſchen Hauptſtadt ging ſie nach London und wurde in den Hof- und vornehmen Kreiſen ebenfalls nicht wenig bewundert. Derſelben günſtigen Aufnahme hatte ſie ſich in den Niederlanden, ſo wie in Berlin, Dresden u. a. O. zu erfreuen. Zu Ende des Jahres 1786 traf ſie wieder in Wien ein, entſagte aber von nun an faſt ganz dem öffentlichen Auftreten und widmete ſich vorzugsweiſe dem Lektioniren (nach einer von ihr ſelbſt erfundenen Methode) und dem Komponiren. Bei letzterm Geſchäft wendete ſie anfänglich das Diktiren an; ſpäter aber hatte ihr Hausgenoſſe und ehemaliger Reiſegefährte Riedinger eine Vorrichtung für ſie erfunden, beſtehend aus durchlöcherten Tafeln, in die ververſchieden geſtaltete Zäpfchen, als Repräſentanten der verſchiedenen muſikaliſchen Zeichen, geſteckt wurden, und mit denen ſie gleich dem Setzer mit ſeinen Lettern

Digitized by Google

verfuhr; jeder Kopiſt war, nach leicht erlangter Vorkenntniß, dann im Stande, die ſo deponirten Ideen auf die gewöhnlichen Noten zu übertragen. (Der Erfinder ſelbſt hat ſeinen Mechanismus im Jahrgang 1810 der Leipz. allg. muſ. Zeitung detaillirt erklärt). Uebrigens wußte auch die P. ihr Haus zu einem höchſt angenehmen zu machen: ſie gab oft muſikaliſche Unterhaltungen, hatte ein niedliches Haustheater begründet, welches ſie auch ſelber leitete, und zog die ſie Beſuchenden, Einheimiſche ſowohl wie Fremde, durch Herzensgüte, Liebenswürdigkeit und geiſtreiche Unterhaltung unwiderſtehlich an. Geſtorben iſt ſie am 1. Februar 1824. — Von ihren Kompoſitionen kennt man Klavierſonaten, Lieder, mehrere Kantaten, die Opern „Rinaldo und Armide", „Ariadne und Bacchus" (Duodrama), „Der Schulkandidat" u. ſ. w.

Paradiſi, (nicht Paradies, wie Gerber und Andere ſchreiben), Pietro Domenico, in den erſten Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Neapel geb., war ein Schüler Porpora's und ließ u. a. in den Jahren 1738 und 1739 in Venedig die Opern: „Alessandro in Persia" und „Il Decreto del fato" aufführen. Um 1750 war er in London als Klavierlehrer anſäſſig, kehrte aber ſpäter nach Italien zurück und ſtarb hochbetagt in Venedig. Man kennt auch von ihm Klavierſonaten die er in London herausgab, und die auch 1770 in Amſterdam nachgedruckt wurden. — Ein anderer Paradiſi, deſſen Vorname aber nicht bekannt iſt, war um 1759 der Geſangslehrer der berühmten Mara in London, um 1766 aber ſchon nicht mehr am Leben. Er ſelber wurde als vorzüglicher Contr'altſänger gerühmt, nicht aber als grade ſehr moraliſcher Menſch, wie man aus dem Art. Mara (Gertrud) erſehen kann.

Paragloſſen, ehedem der Name der Cancellen-Ventile in den Windladen der Orgel (ſ. Cancelle und Ventil).

Parakeleuſtikon, (von παρακελευω — zurufen, aufmuntern, antreiben), bei den Griechen der Name eines Schifferliedes.

Parakontakion, der Name eines ehedem in der griechiſchen Kirche gebräuchlichen Wechſelgeſanges, über deſſen Beſchaffenheit ſich aber nirgends mehr genaue Nachrichten finden.

Parallelbewegung, ſ. Bewegung.

Parallelen. Die Pfeifen einer Orgel ſtehen auf ihren Stöcken (Pfeifenſtöcken) in allen Regiſtern nach einerlei Ordnung, ſo daß z. B. die Pfeifen für c aus allen vorhandenen Regiſtern über eine und dieſelbe Cancelle zu ſtehen kommen. Bei dieſer Einrichtung nun aber würde bei Eröffnung eines Ventils durch den Niederdruck einer Taſte der Wind in die ganze Cancelle eindringen und jedesmal alle auf dem Stocke ſtehenden Pfeifen tönen machen, ob der Spieler alle Stimmen haben wollte oder nicht. Um dies zu verhüten, liegt unter dem Pfeifenſtocke auf jeder Reihe Löcher der Windlade, in welchen die Pfeifen ſtehen, ein Holz in der Form eines ſtarken Lineals, welches etwas länger als die Windlade ſelbſt iſt und Parallele oder Schleife heißt. In dieſe Parallelen ſind die Löcher wieder in eben der Ordnung gebohrt wie in der darunter befindlichen Lade und in dem darüber befindlichen Pfeifenſtock, ſo daß Loch auf Loch paßt. An den Seiten ſind die Parallelen, deren natürlich ſo

Digitized by Google

viele in einer Orgel sich befinden, als klingende Stimmen oder Registerzüge, der Länge noch mit schmalen Stückchen Holz eingefaßt sind, die Dämme heißen und gewissermaßen eine Rinne bilden, in welcher die Parallelen laufen. Wenn nämlich ein Registerzug, der mit den Parallelen verbunden ist, angezogen wird, so passen grade die Löcher jener auf die Löcher des Pfeifenstockes und der Wind kann aus der Windlade in die Pfeife dringen, und wenn der Registerzug zurückgeschoben ist, so verschließen die undurchbohrten Stellen der Parallelen jene Löcher des Pfeifenstockes und es kann kein Wind in die Pfeifen, es mag die Cancelle auch aufgeschlossen sein. Auf diese Weise ist der Gebrauch der verschiedenen Stimmen ungeachtet der nur einen Cancelle für jeden Ton zu allen Registern möglich. Damit die Parallelen nicht weiter herausgezogen werden als nöthig ist, um ihre Löcher auf die der Windlade zu passen, so bekommen sie eine Kerbe, die sich an einen Stift anlegt, bis wohin sie nur gezogen werden müssen. Damit in keinem Falle Wind zwischen den Parallelen und Dämmen durchdringen kann, müssen jene in diesen sehr eng und accurat laufen, und diese fest aufliegen, und damit sich das Holz nicht werfen kann, muß es sehr trocken und bei den Parallelen und Dämmen von einerlei Gattung, am besten von Eichenholz sein. Die Bewegung der Parallelen geschieht, wie schon gesagt, durch die Registerzüge, die solche mittels Wellenarme und Abstrakten bewirken.

Paramese, die erste Saite des Tetrachords Diezeugmenon im griechischen Tonsystem.

Paranete, die dritte Saite in den 3 höchsten Tetrachorden der Griechen; Paranete diezeugmenon — die dritte Saite im Tetrachord Diezeugmenon (unser eingestr. d); Paranete hyperbolaeon — die dritte Saite im Tetrachord Hyperbolaeon (unser eingestr. g); Paranete synemmenon — die dritte Saite des Tetrachords Synemmenon (unser e).

Paraphonie nannten die Griechen die melodische Fortschreitung in Consonanzen überhaupt. Andere verstehen darunter die Fortschreitung in bloß Quarten und Quinten. Im Griechischen, woher das Wort stammt (παραφωνια), heißt dasselbe eigentlich: Mißklang; P. ist also der Gegensatz von Euphonie. Man weiß, daß das Fortschreiten der Melodie durch lauter Consonanzen wie auch in bloß Quarten und Quinten nicht angenehm ist, und wie die Konsonanz zwar an und für sich einen Wohlklang, ihre öftere Wiederholung aber, der Eintönigkeit wegen, einen Mißklang bildet.

Paraviccini, (spr. —witschini), Madame, Violinvirtuosin, ist dieselbe, welche in dem Buchstaben B. schon, aber nicht richtig, als Baraviccini angeführt ist. Ueberhaupt ist noch manches Unrichtige in dem beregten Artikel, und wir wollen hiermit ihn soviel wie möglich verbessern und erweitern. Die in Rede stehende Künstlerin war als Tochter der Sängerin Gandini zu Turin im J. 1769 geb. und wurde nachgehends Schülerin Tartini's. 1797 ließ sie sich mit Beifall in Paris hören, und 1799 und 1800 war sie in Deutschland, z. E. in Leipzig und Dresden. 1801 machte sie eine zweite Reise nach Paris, 1802 sehen wir sie in Berlin und 1805 in Ludwigslust. An dem Hofe in letzterer Stadt ließ sie sich als Gräfin Alberganti vorstellen; denn von ihrem

Digitized by Google

Manne, Paravicini, hatte sie sich getrennt und war mit dem Grafen Alberganti gereis't. Nun hörte man lange Zeit nichts mehr von ihr, bis sie 1820 in Deutschland wieder auftauchte. Noch 1827 gab sie in München ein Konzert, in dem ihr, trotz der 58 Jahre, die sie damals zählte, noch immer kräftiges und fertiges Spiel viele Anerkennung fand. Seitdem aber ist sie verschollen.

Parenti, Francesco Paolo Maurizio, geb. zu Neapel den 15. September 1764, kam auf das Conservatorium della Pietà de' Turchini und studirte daselbst den Generalbaß bei Tarantina, den Contrapunkt bei Sala und die höhere Komposition bei Traëtta. In noch jungen Jahren gab er zu Rom und Neapel folgende Opern: „Le Vendimie", „Il Matrimonio per fanatismo", „I Viaggiatori felici", „Antigona", „Il Rè pastore", „Nitetti", „Artaserse". 1790 ging er nach Paris, ließ sich dort als Gesanglehrer nieder und brachte auch mehrere Opern auf die Bühne, z. B. „Les deux Portraits" und „L'Homme ou le Malheur"; ferner lieferte er auch einige Einlagstücke in Glucks für die Opéra-comique übersetzte „Pilgrime von Mekka". 1802 wurde er Chordirektor und Cembalist an der ital. Oper, blieb aber nur ein Jahr in dieser Stellung und kehrte dann wieder ausschließlich zu seiner Beschäftigung als Gesanglehrer zurück. Gest. ist er zu Paris im J. 1821. Man kennt auch Kirchenstücke im Palestrina-Styl von ihm.

Parhypate, in der griechischen Musik wörtlich: die Saite neben der höchsten Saite, also der vorletzte Ton im System.

Paris, Claude Joseph, geb. zu Lyon im J. 1801, machte in seiner Vaterstadt seine ersten musikalischen Studien und ging dann zur weitern Ausbildung nach Paris aufs Conservatorium, wo Lesueur sein Lehrer in der Komposition wurde. 1825 erhielt er den zweiten, und 1826 den ersten Kompositions-Preis, worauf er dann als Stipendiat der Regierung Italien besuchte und 2189 in Venedig die Buffa-Oper „L'Alloggio militare" auf die Bühne brachte. 1830 kehrte er nach Paris zurück, producirte dort ein Requiem seiner Komposition und 1831 auch die Oper „La Veillée", die aber nur einen mittelmäßigen Erfolg hatte. Nach dieser Zeit fixirte er sich in Lyon.

Parish-Alvars, (spr. Pärisch-Älwärs), der größte Harfen-Virtuos der neuern Zeit, geb. zu London im J. 1816, erregte auf seinen vielen und weiten Kunstreisen den größten Enthusiasmus. In Wien, wo er auch eine Zeit lang als kaiserl. Kammervirtuos angestellt war, starb er am 25. Januar des Jahres 1849. Er hat Vieles und Verbreitetes für sein Instrument komponirt; außerdem kennt man aber auch Orchestertonstücke von ihm. — Detaillirteres über diesen bedeutenden Künstler müssen wir uns für den Nachtrag dieses Werkes aufsparen, da wir bis jetzt noch nicht zu umfänglicheren Notizen über seine Lebensumstände gelangen konnten.

Parrhesie, bei den Alten der richtige Gebrauch oder die schulgerechte Folge der Töne mi fa, oder, nach unsrer Art zu reden, die Vermeidung des harmonischen Querstandes. Wörtlich heißt P. (παρρησια) die Freimüthigkeit im Reden, dann aber auch der natürliche, ungezwungene Anstand.

Parry, John, geb. zu Denbigh in Wales im J. 1776, erhielt von einem

Digitized by Google

Tanzmeister Unterricht im Klarinettblasen und trat im J. 1793 als Musiker in ein Milizen-Regiment, bei dessen Musikmeister er seine Ausbildung noch fortsetzte. Nach Verlauf zweier Jahre wurde er auch des erwähnten Musikmeisters Nachfolger, bekleidete 10 Jahre lang die Stelle und nahm dann seinen Abschied, um sich in Plymouth niederzulassen. Von da ging er 1807 nach London, schrieb hier verschiedene Sachen für Theater zweiten Ranges und brachte auch nachgehends auf dem Coventgarden- und Drury-Lane-Theater einige Opern zur Aufführung, z. B. eine „Ivanhoe" betitelt. Besonders beliebt aber ward er als Lieder-Komponist. Ferner beschäftigte er sich viel mit der wallisischen Nationalmusik, schrieb auch eine historische Abhandlung über die Harfe und gab endlich Schulen für verschiedene Instrumente, sowie sehr viele Instrumentalkompositionen heraus.

Parte (ital.), der Theil (größere Abschnitt) eines Tonsatzes, z. B. einer Sonate, Sinfonie u. s. w.; dann auch so viel wie Hauptstimme in einem Tonstücke, wie aus dem Ausdruck Colla parte (s. unter Con) ersichtlich.

Partenio, Giovanni Domenico, im Friaul geb. und um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister am Conservatorium der „Mendicanti" zu Venedig. Er schrieb u. a. auch Opern, darunter z. E. „Genserico", „La Costanza trionfante", „Dionisio", „Flavio Cuniberto" die ihrer Zeit (1696 bis 1680) geschätzt waren.

Partie, ital. Partita, 1) als Tonstück, s. Suite; dann gebraucht man 2) auch das Wort im Sinne von Stimme und nennt die einzelnen Stimmen eines Tonstücks Partien. So spricht man z. E. von der ersten Violinpartie in einem Quartett, einer Sinfonie, u. s. w., von der Klavierpartie in einem Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung, in einem Trio für Klavier und andere Instrumente, ꝛc.; 3) gebraucht man auch das Wort Partie in dem Sinne von Rolle und sagt z. B. dieser oder jener Sänger hat in irgend einer Oper diese oder jene Partie übernommen, diese oder jene Partie schlecht ausgeführt u. s. w.

Partimento, nennen die Italiener eine bezifferte Baßstimme.

Partita, s. Partie.

Partitur oder **Sparte**, ital. Partitura, Partizione, Sparta, Spartito, franz. Partition (spr. Partisjong), die schriftliche Uebersicht aller zu einem mehr- und vielstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen, die Takt für Takt untereinander geschrieben werden, so daß man sowohl die Bewegung jeder einzelnen Stimme verfolgen, als auch das Miteinander, das harmonische Zusammenwirken überschauen kann. In der Partitur sollten eigentlich jederzeit die Stimmen nach Maßgabe der Höhe oder Tiefe ihres Umfangs geordnet sein, d. h., die höhere Stimme sollte eigentlich jederzeit über die tiefere zu stehen kommen. Der bequemern Uebersicht der Partitur wegen bringt man aber gern die Hauptstimmen eines Tonstückes zusammen, ohne die Füllstimmen dazwischen zu setzen; dadurch wird es nothwendig, daß die tieferen Füllstimmen sehr oft über die höheren Hauptstimmen zu stehen kommen. Die vier Singstimmen (bei Vokalsachen mit Orchester) oder die vier Hauptstimmen (meistentheils das Bogenquartett) dürfen niemals durch dazwischen gesetzte Füllstimmen von einander gesondert werden, so

Digitized by Google

wie die Grundstimme jederzeit auf dem untersten Liniensystem der Partitur ihren Platz finden muß. In Ansehung der Ordnung, wie man die höheren oder tieferen Füllstimmen über einander setzt, gehen die Komponisten sehr von einander ab; so schreiben z. B. Einige auf die oberste Linie der Partitur die Trompeten oder Hörner, Andere wieder die Flöten. Die Italiener schreiben in ihren Partituren gewöhnlich zuerst beide Violinen, dann die Holzbläser, die Violine, Blech-Instrumente und Pauken, Singstimmen und den Baß. Am meisten gang und gäbe ist jetzt — bei gewöhnlicher Orchesterbesetzung — folgende Stellung der Instrumente in der Partitur: auf die oberste Linie die Flöten, dann die Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, erste Violine, zweite Violine, Viola, Violoncell und Baß. Sind neben den Instrumenten auch Singstimmen in einer Komposition, so kommen diese zwischen die Pauken und ersten Violinen zu stehen. Zur Ersparung des Raumes werden zwei gleichnamige Instrumente, z. B. 2 Hörner, 2 Flöten u. s. w. gewöhnlich auf ein Liniensystem gebracht, das erste natürlich oben in aufwärts, und das zweite unten in abwärts gestrichenen Noten; eben so erhalten große Trommel, Becken und Triangel meist nur ein System. — Ueber den Werth und Nutzen, den das Lesen von Partituren für den Musikstudirenden hat, brauchen wir uns des Breitern nicht auszulassen; jeder Kompositionslehrer wird es seinem Schüler als eines der wirksamsten Förderungsmittel nicht genug anempfehlen können.

Partiturspielen, ein Tonstück, welches ursprünglich für mehrere Instrumente oder Singstimmen, für ganzes Orchester, für Singstimmen mit Orchester u. s. w. gesetzt ist, nach der Partitur auf dem Klavier darstellen, und zwar so darstellen, daß, so viel wie möglich, ein getreues Abbild von des Tonstückes harmonischem und melodischem Bau, von seiner innern Einrichtung überhaupt gegeben wird. Es ist natürlich, daß bei einer solchen Darstellung und Uebertragung mancherlei Accommodationen und Modificationen nöthig werden; diese nun so anzubringen und einzurichten, daß der Komposition, wie sie ursprünglich gedacht ist, nichts Wesentliches entzogen werde, ist die hauptsächlichste Aufgabe der Kunst des Partiturspielers.

Parypate, der Name der zweiten Saite in den beiden tiefsten Tetrachorden des griechischen Tonsystems. — Parypate hypaton — der zweite Ton des Tetrachords Hypaton (unser e); Parypate meson — der zweite Ton des Tetrachords Meson (unser h).

Pasi, Antonio, berühmter Sopranist (Kastrat), geb. zu Bologna im Jahre 1697, studirte die Gesangskunst in der Schule des Pistocchi und wurde einer von dessen besten Schülern. Quanz, der ihn 1726 in Parma hörte, war entzückt von seiner Manier und seinem Vortrag.

Pasini-Nencini, Giuditta, eine vortreffliche Sängerin der neuern Zeit, geb. 1800 zu Rom. Ihr Familienname war Nencini (spr. —tschini). Ihre Schule machte sie anfangs in Rom und dann in Mailand, wo sie auch 1814 zum ersten Male das Theater betrat. Nachdem sie sich auf den bedeutendsten italienischen Theatern durch ihre schöne Stimme und große Kunstfertigkeit großen Beifall erworben hatte, verheirathete sie sich 1826 mit dem Musiker Pasini, von

Digitized by Google

der Zeit an den obigen Doppelnamen führend. Leider starb sie schon am 24. März 1837 zu Florenz an der Auszehrung.

Pasquali, Nicolo, italienischer Violinist, ging 1743 nach Großbrittanien, ließ sich zuerst in London und dann in Edinburg nieder, wo er im J. 1757 starb. — Er hat Ouverturen, Streichquartette, englische Gesänge und auch die theoretisch-didaktischen Werke: „The Art of Thorough-Bass made easy etc.“ (eine kurzgefaßte Generalbaßschule) und „Art of fingering the harpsichord etc.“ (eine Klavier-Schule) herausgegeben. Das erstere dieser Werke wurde auch ins Französische und Holländische übersetzt.

Pasqualini, Marcantonio, ein Sopranist (Kastrat), um 1610 zu Rom geb., kam 1630 in die päbstliche Kapelle, verließ dieselbe aber im J. 1642 und ging zum Theater. Mit größtem Beifalle sang er bis ins Jahr 1664; dann zog er sich aus der Oeffentlichkeit zurück und lebte fürder in Ruhe und Gemächlichkeit. Wann er gestorben ist, weiß man nicht. In einigen Sammlungen der damaligen Zeit findet man Gesänge von ihm.

Pasquini, Bernardo, der größte italienische Orgelspieler in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Massa di Valnevole (in Toskana) am 8. Dezember 1637, studirte die Musik unter der Leitung Loreto Vittori's und Antonio Cesti's und wurde als noch junger Mann an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom als Organist angestellt. Später erhielt er den Titel als Organist des Senats und römischen Volkes und wurde auch bei der Privatmusik des Fürsten Giovanni Battista Borgheſe angestellt. Nachdem er viele vortreffliche Schüler auch in der Komposition — von denen vornehmlich Gasparini und Durante zu nennen sind — gebildet hatte, starb er zu Rom am 22. November 1710. — 1679 schrieb er zur Eröffnung des Theaters Capranica zu Rom die Oper „Dov'è amore è pietà“. Klavierstücke von ihm finden sich in der Sammlung „Toccates et Suites pour le clavecin de M. M. Pasquini, Paglietti et Gaspard Kerle“ (Amsterdam, 1704).

Pasquini, Ercole, ebenfalls ein berühmter Orgelspieler aus dem 17ten Jahrhundert, wurde in Ferrara um 1580 geb. und war ein Schüler des Alessandro Milleville. Als Vorgänger Frescobaldi's war er Organist an S. Pietro in Vaticano, gab aber diese Stelle 1614 auf, und man weiß seit dieser Zeit Nichts mehr von ihm. Seine Kompositionen sind sehr selten und wenig bekannt.

Passacaille, franz., (spr. Paſſakalj'), ital. Passacaglia (spr. —kellja) oder auch Passagallo, ein kleines Tanz-Tonstück von etwas langsamer Bewegung und ernsthaft-angenehmem Charakter, welches im Dreiviertel-Takt gesetzt wird und sowohl im Niederschlage als auch mit einem Viertel Auftakt anfangen kann. Es hat, so wie die Chaconne, von der es sich fast nur durch eine etwas langsamere Bewegung unterscheidet, das Eigenthümliche, daß es nicht aus Theilen oder Reprisen, sondern bloß aus einer Melodie von 8 Takten besteht, die bei ihrer jedesmaligen Wiederholung variirt wird. — Man findet Passacaillen in älteren Klavierwerken, Suiten u. s. w., auch wohl in Instrumentalstücken als Zwischensätze; ein berühmtes Musikstück der Art hat Sebastian Bach für die Orgel (in C-moll) geliefert.

Digitized by Google

Paſſage, (ſpr. Paſſaſch'), ital. **Passaggio,** (ſpr. Paſſadſcho), iſt in der Muſik im weiteſten Sinne jede kleinere oder größere Tonreihe, die der einfach gehaltenen Cantilene entgegengeſetzt iſt und ſich in ſchnelleren Noten bewegt; dann im Beſondern aber eine Reihe melodiſcher Töne, durch welche eine Melodie mannichfaltiger gemacht und mittels der ſogenannten Diminutionen oder Verkleinerungen eine Hauptnote in mehrere kleinere Nebennoten verwandelt wird; und hieraus abgeleitet endlich im engſten Sinne des Wortes die ähnliche Fortſetzung einer Notenfigur durch verſchiedene Takte oder die weitere Ausführung eines Gedankens in ähnlichen (laufenden oder ſpringenden) Notenfiguren.

Paſſarini, oder **Paſſerini,** Francesco, in der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Bologna geb., trat in den Franziskanerorden und wurde an der Kirche ſeines Ordens 1657 zum Kapellmeiſter ernannt. In gleicher Eigenſchaft kam er 1674 nach Viterbo, wurde aber 1680 nach Bologna zurückberufen und ſtarb hier 1698. — Man hat von ihm Kirchenſtücke verſchiedener Art.

Paſſepied, (ſpr. Paſſ'pjeh), ein veralteter franzöſiſcher Tanz, der in Anſehung ſeines Charakters ziemlich mit der Menuett übereinkommt, nur daß er eine etwas munterere Bewegung hat. Die Melodie deſſelben war im $^3/_4$-, gewöhnlicher aber im $^3/_8$-Takt geſetzt und hatte zwei Repriſen von gradzähligem Rhythmus, denen gewöhnlich noch ein Trio in einer verwandten Tonart (wie bei der Menuett) hinzugefügt war. — Der Tanz ſelbſt ſoll aus der Bretagne ſtammen.

Paſſionato, ſoviel wie Appassionato, ſ. d.

Paſſions-Oratorium oder **Paſſions-Muſik,** auch kurzweg **Paſſion,** ein Oratorium, deſſen Text das Leiden und Sterben Jeſu Chriſti (die Paſſionsgeſchichte) darſtellt und welches gewöhnlich am Charfreitag aufgeführt wird. Solche Oratorien ſind z. E. die Paſſionsmuſik nach dem Evangelium Matthäi von Seb. Bach, „Des Heilands letzte Stunden" von Spohr, „Das Ende des Gerechten" von Schicht u. v. a.

Paſſomezzo, (Halbſchritt), ein veralteter italieniſcher Tanz, ähnlich der Gagliarde, und ſo genannt, weil dabei nur halb (mezzo) ſo viel Pas oder Schritte (passi) gemacht wurden, als bei dieſer.

Paſta, Giuditta, eine der berühmteſten italieniſchen Sängerinnen der neuern Zeit, geb. von iſraelitiſchen Eltern zu Como (nach Anderen zu Soranno bei Mailand) im J. 1798. In ihrem 15ten Jahre wurde ſie in das mailänder Conſervatorium aufgenommen und verließ daſſelbe nach dreien Jahren (1815), ohne daß man ſich damals noch grade Sonderliches von ihr verſprach; hatte ſie doch zu der Zeit noch mit einem ſehr widerſpenſtigen Organ zu kämpfen und glaubte man nicht, daß ſie je im Stande ſein werde, die nöthige Biegſamkeit und Geſchmeidigkeit, wie ſie namentlich die italieniſche Schule verlangt, ſich zu erringen, was ihr in der That auch erſt ſpäter, und allerdings immer nur bis zu einer gewiſſen Grenze, gelang. Nachdem ſie auf mehreren italieniſchen Theatern zweiten Ranges ihr Heil verſucht hatte, kam ſie 1816 an die italieniſche Oper nach Paris, ohne aber ſonderlich Senſation zu machen, und eben ſo erging es ihr das Jahr darauf in London. Nach Italien zurückgekehrt, fing ſie an auf das Dramatiſche ihres Geſanges mehr Gewicht zu legen und ſich ihrer

Digitized by Google

Fähigkeiten als darstellender Sängerin mehr bewußt zu werden. Nun war sie auf dem von der Natur ihr angewiesenen Felde, und ihre Gestaltungen, gehoben von ihrer edlen und schönen äußern Erscheinung, wie von der Macht ihres Organes, nahmen mehr und mehr das Interesse des Publikums in Anspruch. In den Jahren 1819 und 1820 machte sie in Venedig und Mailand Aufsehen, sang dann während des Congresses zu Verona (1822), nachdem sie im Herbst des Jahres 1821 in Paris mit großem Beifall aufgetreten war, und wurde von 1823 ab für letztere Stadt wieder engagirt, worauf sie dann auch zur Saison nach London ging. Hier und in Paris sang sie abwechselnd bis 1827, wo sie nach Italien zurückkehrte, zuerst in Triest auftrat und dann in Neapel engagirt wurde, wo Pacini die „Niobe" für sie schrieb. Bis 1833 glänzte sie noch auf verschiedenen italienischen Theatern, z. E. auch in Mailand, wo Bellini die „Sonnambula" und „Norma" für sie schrieb; dann trat sie wieder in Paris auf, ließ jedoch schon eine Abnahme ihrer Stimmmittel gewahren und fing an häufig zu distoniren, mehr noch stellten sich die Mängel im J. 1834 heraus, wo sie wieder in Paris sang. Nach Italien zurückgekehrt, gab sie noch eine Reihe von Vorstellungen auf verschiedenen größeren Bühnen, lebte aber darauf in ziemlicher Zurückgezogenheit, — theils auf einer seit dem Jahre 1829 erworbenen schönen Villa am Comersee und theils in Mailand —, bis sie 1840 nach Rußland ging. Auf dieser Reise ließ sie sich auch in Deutschland hören, z. E. in Berlin, bot aber — als Sängerin — kaum noch den Schatten ehemaliger Größe. Seit dieser Zeit ist sie unsres Wissens wohl nicht wieder aufgetreten. Als dramatische Sängerin, und speciell in tragischen Partien gehörte die P. zu den bedeutendsten Erscheinungen, die je dagewesen sind; als Gesangskünstlerin aber war sie nicht tadellos und es stand z. E. die Malibran an Vollendung und Feinheit der Executirung ihr voran.

Pasterwitz, Georg von, geb. den 7. Juni 1730 zu Bürrhütten bei Passau, wurde im baierischen Kloster Niederalteich erzogen und kam in seinem 14ten Jahre in die Abtei Kremsmünster, wo er seine begonnenen wissenschaftlichen und musikalischen Studien mit Erfolg fortsetzte und auch in den Benediktiner-Orden eintrat. Nun studirte er in Salzburg Theologie und bildete sich daneben auch unter der Leitung des Dom-Kapellmeisters Eberlin zu einem tüchtigen Contrapunktisten. Nach Kremsmünster zurückgekehrt, lehrte er dort Logik und Metaphysik, dann Staats- und Finanzwissenschaft, versah auch die Stelle eines Chordirektors und gab sich endlich auch mit der Ausbildung talentvoller Sänger ab. 1785 wurde er als Verwalter der Stiftsangelegenheiten seines Klosters nach Wien versetzt und verlebte hier 10 glückliche Jahre im freundschaftlichen Verkehr mit Mozart, Albrechtsberger, Salieri u. s. w. Nach seiner Zurückberufung wurde er zu Kremsmünster Dekan am Lyceum und beging dann, im J. 1800, sein funfzigjähriges Jubiläum als Ordensgeistlicher, zu welcher Gelegenheit er sich selber eine solenne Messe komponirte. Das war aber sein Schwanengesang; eine immer mehr überhandnehmende Wassersucht sprach allen ärztlichen Bemühungen Hohn und raffte ihn am 26. Januar 1803 hinweg. — Bekannt sind von P. gewokden: viele größere und kleinere Kirchensachen aller Art, darunter auch ein

Digitized by Google

Requiem und die Oratorien „Samson“ und „Giuseppe riconosciuto“; einige komische Opern und Singspiele, Klavier- und Orgelfugen.

Pasticcio, (ital., spr. Pastitscho), franz. Pastiche (spr. Pastisch'), wörtlich: Pastete, Gemengsel; in der Musik der Name eines Tonstückes, dessen einzelne Sätze aus Tonstücken verschiedener Meister entlehnt sind. Dann versteht man auch darunter ein solches Tonstück, das in der Manier irgend eines berühmten Tonsetzers bis zu täuschender Aehnlichkeit gesetzt ist und in seinen Gedanken ohne alle Originalität ist.

Pastorale, ein italienisches Wort, das wörtlich übersetzt Hirtengedicht (als Substantiv) oder hirtenmäßig (als Adjectiv) bedeutet, und mit dem man in der Musik bezeichnet 1) ein Tonstück in ländlich einfachem, naiv-unschuldigem Charakter; 2) ein Tanzstück von gleichem Charakter, meist im $^6/_8$-Takt gesetzt und der Musette oder dem Siciliano (s. d.) ähnlich; und 3) eine Art kleine Oper, deren Inhalt Scenen aus der idealen Schäferwelt bilden, und die man Deutsch gewöhnlich Schäferspiel (s. d.) nennt.

Pastorelle oder **Pastourelle**, der französische Name für Pastorale (s. den vorhergehenden Artikel).

Pastorello, das Diminutiv von Pastorale, in seiner Bedeutung dasselbe was Pastorale.

Pathe, Carl Eduard, geb. 1811 zu Hummel bei Liegnitz (in Schlesien), erhielt den ersten Unterricht im Orgel-, Klavier- und Violinspielen, so wie in der Theorie von seinem Vater, der in genanntem Orte Kantor und Organist war. Später lebt er in Breslau und vervollkommnete sich in den schon erwähnten Zweigen der Tonkunst noch unter der Leitung des Musikdirektors Ernst Richter. Nachgehends hielt er sich einige Jahre als Musiklehrer in Oesterreich auf, und seit 1839 lebt er in Posen, als Klavierlehrer geschätzt und gesucht. Viele recht ansprechende Klavierkompositionen — Instruktives sowohl wie Salonstücke — sind von ihm im Druck erschienen.

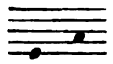
Pauer, Ernst, geb. am 21. Dezember 1826 in Wien als der Sohn eines Consistorial-Rathes und Superintendenten, zeigte schon frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen und wurde, nach vorhergegangenem Elementar-Unterricht auf dem Klavier, von Wolfgang Amadeus Mozart (dem Sohne des unsterblichen Tondichters) auf dem genannten Instrumente weitergebildet. Die Theorie der Tonsetzkunst studirte er unter der Leitung Sechters. Nachgehends ließ er sich als Klavierspieler in den meisten Hauptstädten Deutschlands hören und fand allenthalben ehrende Anerkennung. Nachdem er einige Jahre in Mainz als Direktor der Liedertafel gelebt und gewirkt hatte, ging er 1851 nach London, wo er auch augenblicklich noch lebt, als Virtuos und Lehrer sehr geschätzt und den deutschen Männergesang-Verein dirigirend. — P. hat als Klavierspieler die Vorzüge einer außerordentlich correkten Technik bei großer Fertigkeit, einen wunderschönen Anschlag und einen sehr gebildeten Vortrag. Als Komponist verbindet er Eleganz mit tüchtigem musikalischen Wissen. Man kennt von ihm Klavierfachen verschiedener Art, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, dann

Digitized by Google

auch eine wacker gearbeitete Sinfonie; auch eine Oper „Die rothe Maske", hat er komponirt, welche in Mainz zur Aufführung gekommen ist.

Pauke, ital. Timpano, lat. Tympanum, franz. Timbale (spr. Tengbal'), unter den Schlaginstrumenten das älteste, denn ehedem verstand man unter Pauke jedes aus einem hohlen mit einer Haut überzogenen Körper bestehende Instrument, das geschlagen wurde. Trommel und Pauke waren eins, und schon die alten Aegypter hatten ein solches Instrument, das aus einer über einen mit Schellen versehenen Reif gespannten Thierhaut bestand. Die Hebräer hatten ihre Hand- oder Jungfernpauke, die ein oval ausgehöhltes Stück Holz oder eine kupferne Schale war, über welche man ein Fell gespannt hatte, und die bei besonderen Feierlichkeiten von Männern und Frauen geschlagen wurde. In gleicher Gestalt bekamen die Griechen das Instrument von den Hebräern und nach Europa brachten es zuerst die alten Germanen aus Persien. Wann dieselbe aber ihre jetzige Gestalt erhalten hat, kann nicht wohl mehr ermittelt werden. Es ist jetzt bloß die Kesselpauke, die wir kennen. Dieselbe besteht aus einem förmlichen Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, bisweilen aber auch aus Messing, selten aus Silber, öfter schon aus Holz (das dann kupferfarbig angestrichen wird), der unten ein kleines Loch hat, das inwendig im Körper mit einem Schalltrichter umgeben ist. Die Größe des Kessels, sein Umfang oder Durchmesser ist keiner bestimmten Norm unterworfen. Oben an seinem Rande ist ein eiserner Reif mit verhältnißmäßig 8—10 Löchern befestigt, und über diesen Reif ist die Esels-, Ziegen- oder Kalbshaut (das Paukenfell) gespannt. Rings herum am Kessel sind eben so viele Oesen oder Schleifen mit Schraubengewinden, als Löcher im Reife sich befinden und auf welche diese genau passen. Durch beide Löcher werden dann Schrauben gesteckt, damit, mittels eines eisernen Schlüssels (Paukenschlüssels), der einer Schraubenmutter ähnlich sieht, das Fell gleichmäßig mehr oder weniger gespannt, und so die Pauke gestimmt werden kann. Das Schlagen geschieht mittels Stöckchen (Schlägeln) von ungefähr 13 Zoll Länge, unten ziemlich gegen ½ Zoll dick und oben, wo ein Knopf sich befindet, schwächer zulaufend bis zu einem reichlichen Viertelzoll Dicke. Am vortheilhaftesten werden sie von Weißbuchen- oder Kirschbaumholz, welches der Länge nach gespalten ist, verfertigt. Der Knopf hat die Größe von 1¼ Zoll (ungefähr wie ein Achtgroschenstück), ist ½ Zoll dick und am Rande rund abgedreht. Man überziehe diesen Knopf nicht wie früher mit Tuch, sondern mit gutem weichen Wasch- oder Tafelschwamm. Eine andere Art Knöpfe sind die mit 2 Scheiben von Horn, in der Größe eines Viergroschenstücks und ungefähr so dick wie drei Kupferdreier übereinander gelegt, deren oberste in ein Schraubengewinde am Stiel oben aufgedreht werden kann. Auf die untere Scheibe, durch welche der Stiel hindurchgeht, steckt man durch denselben ungefähr drei kleine breite Schwämme übereinander, dann schraubt man die obere Scheibe darauf und zwängt so die Schwämme dicht ein; hierauf schneidet man sie mit der Scheere ringsherum so weit ab, daß der zusammengepreßte Schwamm über beide Scheiben ungefähr ¼ Zoll hinausragt. Beim Schlagen steht die P. auf einem beliebig geformten, meist doch leicht tragbar gemachten und so hohen Gestelle (Paukengestell),

Digitized by Google

daß der Schläger sich nicht zu sehr bücken muß und bequem auf die Noten sehen kann. Die Pauke selbst ist im Gestelle so angebracht, daß sie ein wenig einwärts, d. h. schief steht. Jetzt werden bei allen vollstimmigen Musiken Pauken angewendet, und zwar in der Regel 2 von etwas verschiedener Größe, die zusammen den Tonumfang von F bis f , also einer Oktave haben. Hinzugefügt muß noch werden, daß in neuerer Zeit zuweilen auch 3 und sogar 4 Pauken hie und da verwendet werden, und daß zuweilen auch der Ton fis vorkommt. Jede Pauke hat nur einen Ton; daher erhält von den gewöhnlich angewendeten beiden Pauken die größere gewöhnlich die Stimmung der Dominante und die kleinere die der Tonika in der Tonart des eben vorliegenden Tonstückes. Die kleinere Pauke steht zur rechten, die größere zur linken Hand des Schlägers. Beim Schreiben der Noten für die P. setzt man diese entweder in G–c, d. h. auf die erste und zwischen die dritte Linie des mit dem Baßschlüssel versehenen Systems, also  und setzt nur über die Stimmen, in welche Töne die Pauken gestimmt werden sollen, oder man setzt sie mit dem Baßschlüssel wirklich auf den ihrem Klange entsprechenden Raum. Die Regel, daß die große P. in die Dominante gestimmt wird, erleidet alsdann eine Ausnahme, wenn der Dominantenton jenen bezeichneten Tonumfang der P. (das tiefe F) überschreitet; z. B. wenn ein Tonstück in G steht und die Pauken in G–D gestimmt werden müssen, dann hat die tiefe Pauke die Tonika und die hohe die Dominante. Es muß dies vom Komponisten wohl berücksicht werden, sonst kann durch den Unterschied eines Quintenschrittes von einem Quartenfall eine ganz verfehlte Wirkung entstehen. Bei F-dur ist es einerlei, auf welcher Pauke man die Dominante nimmt. Aushaltende Töne kann man natürlich von den Pauken nicht verlangen; indessen herrscht doch ein bedeutender Unterschied in Hinsicht der langen und kurzen Schläge, welche dann auch durch längere oder kürzere Noten angedeutet werden. Wie bei der Trompete durch den Zungenschlag, so ist es auch bei der Pauke der Rundung und des Wohlklanges wegen erlaubt, etwas Aehnliches durch eine Art Trommelfiguren zu ersetzen; dadurch entstehen nun verschiedene Schlagmanieren. Solche sind: 1) Praller, die in verschiedener Gestalt vorkommen können, zum Beispiel , , , oder als Vorschläge: u. s. w.; 2) der einfache Kreuzschlag; 3) der doppelte Kreuzschlag; 4) die verschiedenen Arten der Zungen, als: die einfache, die doppelte oder gerissene, die getragene Zunge, die ganze Doppelzunge, und 6) der Wirbel, welcher durch das Trillerzeichen (tr∿∿∿) bezeichnet wird. Die Ausführung aller dieser Manieren muß praktisch gezeigt werden; doch findet man auch einige Anleitung in: „Die Pauken. Eine Anleitung dieses Instrument zu erlernen, von Ernst Pfund“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1849) und in einigen anderen Paukenschulen, z. B. in einer von Georg Kastner. — Die Pauke gehört zu den Baßinstrumenten und geht auch

Digitized by Google

sehr oft mit dem Fundamentalbaß; allein sie kann auch zu jedem Akkord mit anschlagen, wenn einer von ihren beiden Tönen in diesem enthalten ist, obgleich er nicht der des Basses ist, nur müssen verbotene Fortschreitungen vermieden werden. Solo's für die Pauken, verbunden mit anderen Instrumenten, oder ganz allein, können am rechten Orte und mit sparsamer Anwendung von großer Wirkung sein, namentlich der Wirbel mit seinem An- und Abschwellen. — Eine wesentliche Verbesserung und Vervollkommnung erfuhr die Pauke durch Einbiegler in Frankfurt a. M. (im J. 1836), welcher eine Maschinerie erfand, vermöge deren das Umstimmen der Pauken, welches früher nur immer langsam von Statten gehen konnte, in Zeit von wenigen Augenblicken ermöglicht wird. Anstatt daß man früher jede einzelne der 8 Schrauben behufs des Umstimmens umdrehen mußte, bewirkt die Maschinerie dasselbe durch nur eine Hauptschraube, welche die Seitenschrauben auf einmal zugleich anzieht und herabläßt. Die Seitenschrauben nämlich sind lang und gehen hinunter in eine eiserne Scheibe, die vermittels eines Hebels unter dem Fußgestelle gleichmäßig auf- und abgedrückt wird; den Hebel selbst aber setzt die erwähnte Hauptschraube in Bewegung, welche man oben mit der Hand bequem und schnell dirigiren kann. Diese Art Pauken hängen frei in einem eisernen Gestelle und haben nicht, wie die alten Pauken, die Umspannungslast zu tragen. Dieser Umspannungslast zuliebe muß die einfache (ältere) Pauke wenigstens bis zu der Stelle, wo die Schrauben befestigt sind, dickeres Kupfer haben; bei der Maschinenpauken ist das Kupfer oben eben so dünn getrieben wie unten, daher die Vibration bedeutender und durchgehender ist und die Ansprache des Tones dadurch ganz vorzüglich wird. Eine zweite Art von Maschinenpauken existirt, bei der das Stimmen mit dem Fuße geschieht. Ein Rad nämlich, das man mit dem Fuße schiebt, dreht ein großes Kammrad, und dieses wieder ein kleineres, an welchem die Hauptschraube befestigt ist. Außerdem daß das Stimmen vermittels des Fußes nicht so schnell und sicher geschehen kann wie mit der Hand, ist auch diese Art Pauken schwerer transportabel, als die Einbiegler'schen. Ferner giebt es noch eine dritte Art von Maschinenpauken, die von Stumpf in Amsterdam erfunden sein soll und ihrer leichten Transportabilität wegen sehr zu empfehlen ist. Die Maschinerie ist bei diesen Pauken inwendig angebracht: es stemmen Spreitzen oben an einen Ring, der dicht am Fell inwendig anbiegt, und diese Spreitzen gehen von einem unten befindlichen Zapfen (wo sonst das Schallloch ist) aus. An diesem Zapfen ist ein Schraubengewinde, vermittels dessen die ganze Pauke gedreht wird, und der inwendig anliegende Ring drückt nun das Fell mehr oder weniger nach außen hin, wodurch die höhere oder tiefere Stimmung bewirkt wird. Noch andere Modificationen der Maschinenpauken übergehen wir hier. — Früher hatte jedes Kavallerie-Regiment ein Paar Pauken in seinem Musikcorps, die Heerpauken hießen und bei Auszeichnung des Regiments durch Tapferkeit von Silber waren, dann aber auch gleich der Fahne als ein Heiligthum und großes Ehrenzeichen betrachtet wurden, das sich das Regiment um keinen Preis hätte nehmen lassen. Auch kommt der Name Heerpauke beim Orgelbaue bisweilen vor, wo man ein Paar Subbaßtöne, gewöhnlich C und G, die als Pauken-

Digitized by Google

schläge gebraucht werden, darunter versteht, oder ein Paar wirkliche Pauken, aber im Prospekt der Orgel, die von einem Paar Figuren, Engel vorstellend, geschlagen werden, wenn das dazu vorhandene Pedal getreten wird. Jene Subbaßtöne aber und diese Engel sind nichts als eine leere Spielerei, mit der sich neuere Orgelbauer auch nicht mehr befassen. — Ehedem waren die Pauker zünftig wie die Trompeter, und mußten Lehrjahre bestehen, in denen sie angewiesen wurden, künstliche Wirbel und allerhand Kunststückchen auf den Pauken zu machen. Damals stand überhaupt die Kunst des Paukenschlagens sehr hoch, wie denn die P. selbst auch als ein ausgezeichnetes Instrument angesehen wurde. Auf Bällen, Hochzeiten und bei anderen feierlichen Gelegenheiten durften nur dann Pauken gebraucht werden, wenn eine fürstliche oder adlige Person, oder unter den Bürgern doch wenigsten ein creirter Doktor oder Magister dabei zugegen war.

Paukenfell, und alle mit Pauke zusammenfallende Gegenstände, als Paukenschlüssel, Paukengestell ꝛc. s. im vorhergehenden Artikel.

Paukenwagen. Ein solcher befand sich in der frühern Zeit bei jedem Artilleriepark und enthielt die Heerpauken, die ein Zeichen der Würde des Feldzeugmeisters waren, nebst dem Pauker, der sie schlug und dessen Gepäck.

Paukencymbel, so viel wie Cymbalum (s. d.).

Pauker, Paukist, Paukenschläger, derjenige welcher die Pauken kunstgemäß behandelt.

Paulmann, Conrad, zu Anfang des 15ten Jahrhunderts zu Nürnberg aus adligem Geschlechte, aber blind geboren, lernte trotz seines Gebrechens die Musik, und mit so vielem Glücke, daß er später einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf der Orgel, Violine, Flöte, Cither und Trompete war. Als solchen beriefen ihn viele Fürsten zu sich und zeichneten ihn auf alle Weise aus. Endlich nahm ihn Herzog Albrecht III. von Baiern ganz an seinen Hof und setzte ihm und seiner Familie einen jährlichen Gnadengehalt aus. Er starb zu München am 24. Januar 1473.

Paulsen, Peter, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Organist zu Glückstadt, war zu damaliger Zeit als Liederkomponist geschätzt. — Sein Sohn und Schüler Carl Friedrich Ferdinand, geb. zu Glückstadt am 11. Februar 1763, ward 1781 Organist an der Marienkirche in Flensburg und that sich ebenfalls als Liederkomponist hervor. — Dann hatte Peter P. auch eine Tochter, Charlotte Friederike, 1760 geb., welche als Violin-Virtuosin 1784 einen Theil des nördlichen Deutschlands bereis'te und das Jahr darauf auch in Kopenhagen mit vielem Erfolge sich hören ließ. Seit 1786, wo sie noch einmal in Hamburg auftrat, fehlen die Nachrichten über sie. — Ein Sohn von Carl Friedrich Ferdinand P. war Violoncellist und als solcher in der kaiserl. Kapelle zu Petersburg angestellt. Gest. ist er 1826, den Ruf eines tüchtigen Quartett- und Orchesterspielers hinterlassend.

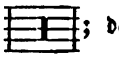
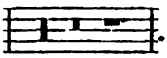
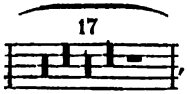
Paulus. Der unter diesem Namen öfter angeführte große Orgelspieler des 15ten Jahrhunderts ist ist kein Anderer als Paul Hofhaimer (s. d.).

Paulus Jordanus II., Herzog von Bracciano, geb. 1591 und gest.

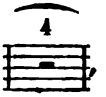
Digitized by Google

zu Rom 1656, erfand das muſikaliſche Inſtrument Roſidra, das er ſo nach der in ſeinem Geſchlechtswappen (dem Orſini'ſchen) befindlichen Roſe benannte, von dem aber auch weiter keine Kenntniß bis auf unſre Zeit gekommen iſt.

Pauſch, Eugen, geb. zu Neumarkt an der Donau im J. 1758, beſuchte zuerſt daſelbſt die Schule und kam dann in ſeinem 11ten Jahre als erſter Diskantiſt nach dem Kloſter Neuburg, wo er in den Gymnaſialwiſſenſchaften und der Muſik weitergebildet wurde. 1775 kam er in das Seminar zu Amberg, ſtudirte hier Theologie und trat auch mit einem Singſpiel „Jephta" hervor. 1777 ward er zu Walderbach in den Ciſterzienſer-Orden aufgenommen, wurde in genanntem Kloſter Chordirektor und ertheilte auch den Seminariſten Muſikunterricht. Später wurde er Direktor des Seminars zu Amberg, behielt aber dieſe Stelle nur ein Jahr lang und ging dann nach ſeiner Vaterſtadt Neumarkt zurück, daſelbſt noch 1818 lebend. — Von ſeinen vielen Kirchenſachen, die in Baiern ſehr geſchätzt waren, ſind mehrere im Druck erſchienen.

Pauſe, d. i. Ruhe, heißt in der Muſik das Schweigen der Stimmen an gewiſſen Stellen des Tonſtückes, auch das Zeichen, welches die Dauer dieſes Schweigens andeutet. In dieſer Bedeutung iſt der franz. Name Silence (ſpr. Sßilangß'). Die Pauſe muß hinſichtlich ihrer Eintheilung und Geltung ganz mit einem Tonzeichen überſtimmen, da materiell die P. nichts Anderes iſt als ein ſtummer Ton, eine ſchweigende Note, und die rhythmiſche Taktfüllung ihre beſtimmte, mit mathematiſchen Größen abgemeſſene Abgrenzung verlangt. Die größte Art von Pauſe iſt die 4 Takt-Pauſe: ein ſtarker Querſtrich von der 4ten bis auf die 2te Linie im Syſtem  ; dann folgt die 2 Takt-Pauſe: ein Querſtrich zwiſchen der 3ten und 4ten Linie und dann die 1 Takt-Pauſe: ein an der Linie hängender und mit ihr parallellaufender Strich . Aus dieſen Figuren werden nun alle Pauſen zuſammengeſetzt, die eine größere Zahl von Takten noch andauern ſollen als die 4 Takt-Pauſe, z. B.  . Beträgt die Pauſenzeit einer Stimme 8, 12, 16 oder noch mehr Takte, deren Summe ſich durch 4 theilen läßt, ſo wechſelt man, und zwar zur beſſern Ueberſicht, mit der Lage des 4 Takt-Pauſe-Zeichens, z. B. . Zudem ſchreibt man gern, um jeden Mißverſtand zu verhüten, über die Pauſen ſelbſt noch die Zahl der Takte, wie viele eine Stimme ſchweigen ſoll, wie z. B.  , wie dies denn auch jedesmal geſchehen muß, wenn eine lange Reihe von Takten pauſirt werden ſoll, und man dieſelbe nur abkürzungsweiſe anzeigt, wie z. B. . In neuerer Zeit begnügt man ſich überhaupt auch bei einer geringern zu pauſirenden Taktzahl mit der Abkürzungsweiſe eines

Digitized by Google

längern oder kürzern Striches nebst der darübergesetzten Zahl, z. B.  , u. s. w. Die bisher erwähnten Pausen nennt man auch wohl große P.; nun giebt es auch kleine Pausen, welche die Zergliederungen einer Taktnote in Noten von geringerm Werthe entsprechen, also: die Zweiviertel- oder Halbetakt-Pause , die Viertelpause (wird auch als umgekehrte Achtel-Pause dargestellt), die Achtel-Pause , die Sechzehntel-Pause , die 32 Theil-Pause , die 64 Theilpause . Die Pausen von geringerem Zeitwerth nennt man auch wohl Sospiren, französisch: Soupirs (spr. Supihr'). Da die Pausen als Zeichen (Schweigezeichen), wie schon oben gesagt, ganz die Stelle stummer Noten vertreten, so erdulden sie auch jede sonstige orthographische Behandlung derselben. Man kann z. B. einen Punkt daneben stellen, der hier dieselbe Geltung wie neben einer Note hat, d. h. der sie um die Hälfte verlängert. Wo eine Pause steht darf, kein Ton erklingen, so wie eine Note eben so lange ausgehalten werden muß, als ihre Zeit dauert, und umgekehrt pünktlich nach Ablauf des Zeitwerthes einer Pause der folgende Ton angegeben werden muß. — Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstücks heißt General-Pause.

Pausiren, den Zeitwerth der in einer Stimme vorkommenden Schweigezeichen richtig abzählen und eintheilen, und in dem vorgeschriebenen Augenblicke wieder mit der folgenden Note einsetzen; mit anderen Worten: die Zeit der Pausen pünktlich auszuhalten, zu ruhen.

Pauwels, Johann Engelbert, geb. zu Brüssel am 26. November 1768 als der Sohn eines in der Kapelle des Statthalters der Niederlande angestellten Sängers, erhielt als Chorknabe an besagter Kapelle von Van Malder im Violinspielen und von Witzthumb im Generalbaß Unterricht. Zu Ende des Jahres 1788 begab er sich nach Paris, vervollkommnete sich noch im Violinspielen und wurde von Lesueur in der Komposition unterwiesen, endlich auch im Orchester der italienischen Oper (unter Viotti's Direktion) bei den zweiten Violinen angestellt. Eine Liebschaft mit einer Schauspielerin veranlaßte ihn Paris zu verlassen, und er kam 1790 mit seiner Angebeteten nach Straßburg, wo er am Theater als Orchesterchef angestellt wurde. 1791 jedoch kehrte er, dem Drängen seiner Familie nachgebend, nach Brüssel zurück, erregte hier in einem von ihm komponirten und vorgetragenen Violin-Konzert die Bewunderung seiner Mitbürger und wurde bald darauf als erster Violinist am Theater-Orchester angestellt, worauf er 1794 zum Musikdirektor avancirte. Sowohl um die Opernvorstellungen, und besonders das Musikalische derselben, als auch um die gesammten Musikzustände in Brüssel erwarb er sich große Verdienste, namentlich durch ein im Verein mit Godecharles (s. d.) errichtetes Konzert-Institut, dessen

Digitized by Google

Aufführungen beſſer waren als Alles, was man bis dahin in Brüſſel gehört hatte. Geſtorben iſt der talentvolle Mann am 3. Juni 1804. — Gedruckt ſind von ihm: Streich-Quartette, Violinduo's, ein Violin- und ein Horn-Konzert, verſchiedene Geſangsſtücke; aufgeführt wurden zu Brüſſel ſeine 3 Opern „La Maisonnette dans les Bois“, „L'Auteur malgré lui“ und „Léontine et Fonrose“. In Mſcrpt. hat er noch Violin-Konzerte, Sinfonien, Meſſen und einzelne Geſang- und Inſtrumentalſtücke hinterlaſſen.

Pavane, ein veralteter Tanz, der ſehr ernſten Charakters war und ſeinen Namen von dem ital. Pavone (Pfau) erhielt, weil die Tänzer dabei, immer einer vor dem andern, ſolche Schritte und Bewegungen machten, die dem Gebahren des genannten Vogels verglichen wurden. Die Melodie des Tanzes war ſtets ſehr einfach, war meiſt im Dreiviertel-Takt geſetzt und beſtand aus zwei Repriſen.

Paveſi, Stefano, geb. zu Crema den 5. Februar 1778, machte ſeine muſikaliſchen Studien auf dem Conſervatorium della Pietà de' Turchini in Neapel und befand ſich noch daſelbſt, als 1799 die Revolution ausbrach. Wie viele Andere zu der Zeit wurde er von der herrſchenden Partei ins Gefängniß geworfen und kam auch dann auf die Galeere. Wieder in Freiheit geſetzt, begab er ſich nach Frankreich und zwar zuerſt nach Marſeille; von da ging er nach Dijon, wo er einen Regimentsmuſikdirektor traf, der ihm von Neapel aus bekannt war und ihn bei ſeinem Corps eintreten ließ. Mehrere Mitglieder deſſelben waren, wie der Dirigent, Italiener, die auch paſſabel ſangen; für dieſe ſchrieb nun P. verſchiedene Enſembleſtücke, mit welchen ſie auch an verſchiedenen Orten, die ſie auf ihren Märſchen berührten, in Konzerten auftraten. Als beim ital. Feldzug des Jahres 1800 auch P's Regiment über die Alpen ging, nahm er eine günſtige Gelegenheit wahr, um ſich davon zu machen und ging zu ſeiner Familie nach Crema. Von da nach Venedig ſich begebend, fing er hier an fürs Theater zu arbeiten und im Frühling des Jahres 1803 wurde ſeine erſte Oper „L'Avvertimento ai Gelosi“ gegeben, der noch in demſelben Jahre „L'Anonimo“ und — für Verona — „I Castelli in Aria“ folgten. Nun wurde er nach den verſchiedenſten größern und kleineren Theatern Italiens berufen und ſchrieb bis ins Jahr 1826 noch in die 40 Opern. Freilich ging ſeine Hauptthätigkeit in dieſer Beziehung nur bis ins J. 1818, denn erſtens wurde er in dieſem Jahre in ſeiner Vaterſtadt als Nachfolger Gazzaniga's zum Domkapellmeiſter ernannt, mußte alſo ſeine meiſte Zeit eben dieſem Amte widmen, und dann war ja inzwiſchen Roſſini aufgetreten, vor deſſen Glanze alle Opern-Komponiſten der ältern Schule erbleichen mußten und der alſo auch unſern P. aus den Herzen ſeiner Landsleute verdrängte. Seine letzte Oper hieß „Il Solitario“ und wurde 1826 in Neapel gegeben; von ſeinen übrigen Opern ſind vielleicht noch anzuführen: „I Baccanali“, „Corradino“, „Elisabetta“, „Tancredi“, „Eduardo e Cristina“, „Fingallo e Comala“, „Ser Marcantonio“ (beſonders in Deutſchland bekannt geworden), „L'Agatina“ u. ſ. w. — P. iſt erſt am 28. Juli des Jahres 1850 zu Crema geſtorben und hat auch noch viele Kirchenſachen hinterlaſſen.

Digitized by Google

Pawlis, Johann, geb. am 14. Mai 1819 zu Zdiz in Böhmen, war erst Musikdirektor bei einem österreichischen Regiment und ist jetzt erster Posaunist am ständischen Theater in Prag. Für die Militärmusik wirkt er sehr verdienstlich durch eine von ihm errichtete Schule, welche Zöglinge in den verschiedenen Zweigen der genannten Kunstgattung heranbildet; auch ist er Direktor des neuerdings in Prag gegründeten Vereins für Militärmusik. Auf einer 1849 unternommenen Reise nach Süddeutschland fand seine Virtuosität auf der Posaune ehrende Anerkennung.

Payer, Hieronymus, eines Schullehrers Sohn, geb. zu Meidling bei Wien am 13. Februar 1787, erhielt von seinem 6ten Jahre an durch seinen Vater Unterricht im Gesang, Violin-, Klavier- und Orgelspielen, auch auf mehreren Blasinstrumenten, und mußte als neunjähriger Knabe bei allerhand Tanzmusiken mitspielen. Bis zu seinem 13ten Jahre verschaffte er sich auch durch Klavierstimmen eine Erwerbsquelle und verwendete jedes kleine Ersparniß zur Anschaffung theoretischer Werke, aus denen er seine kompositorische Unterweisung schöpfte. Mit 13 Jahren trat er das Schulfach an und wurde nach seines Vaters Tode der Nachfolger in dessen Dienst. 1806 übertrug man ihm das Kapellmeisteramt am neuerbauten Sommertheater in Meidling und er schrieb als solcher die Musik zu dem dramatischen Volksmährchen „Der wilde Jäger", so wie die Singspiele „Der hohle Baum" und „Das Sternenmädchen". Schon als guter Orgelspieler bekannt, ließ er sich 1811 in Wien als Klavierspieler hören, siedelte auch 1816 nach genannter Hauptstadt über und gab hier Musikunterricht. 1818 machte er eine Kunstreise durch Deutschland nnd folgte 1824 einem Rufe als Kapellmeister nach Amsterdam, wo er anderthalb Jahre blieb. Darauf fixirte er sich für längere Zeit in Paris, gab daselbst Musikunterricht, leitete das Orchester bei der deutschen Opern-Gesellschaft und kehrte endlich 1832 wieder nach Wien zurück. Hier wurde er Kapellmeister am Josephstädter Theater, quittirte aber schon nach einigen Monaten diese Stelle und gab wieder Privatunterricht. Gestorben ist er zu Wien zu Ende des Jahres 1846. In die 150 Werke von P. erschienen im Druck: Pianofortesachen verschiedenster Art, Orgelstücke, Kammermusikstücke, Lieder und Gesänge, Militärmusiken, Ouverturen, Kirchensachen; dann schrieb er auch in Amsterdam die Opern „Die musikalische Akademie", „Die Trauer", „Der Einsame" und „Hochlands Fürsten", in Paris „La Folle de Glaris" und „La croix de feu" und für Wien noch endlich „Coco".

Pearsall, (spr. Piersäll), Robert Lucas of Willsbridge, geb. zu Clifton in der Grafschaft Gloceſter am 14. März 1795, Sohn eines Cavallerieoffiziers, zeigte frühzeitig Anlagen zur Musik und erhielt auch Unterricht darin, studirte aber nachgehends die Rechte und erhielt auch den Grad eines Licentiaten. Nach 1821 lebte er eine Zeit lang bei seiner Mutter auf einem Gute in Gloceſterſhire, beschäftigte sich viel mit Musik und machte namentlich Kompositionsversuche. Im J. 1825 ging er, seiner Gesundheit wegen, auf den Continent, hielt sich zuerst in Brüssel auf und begab sich dann 1828 nach Mainz, woselbst er seine bis dahin noch ziemlich mangelhaften Kompositionsstudien unter Panny's

Digitized by Google

Leitung vervollkommnete und auch nachgehends Verschiedenes herausgab. 1834 siedelte er nach Karlsruhe über und lebte hier bis 1836, wo er dann nach London zurückkehrte. — Im Druck erschienen von ihm: eine Ouverture zu „Macbeth", die einaktige Oper „Der Grenadier", Kirchenstücke, Madrigalen und Glee's u. s. w.; ferner eine Abhandlung: „An Examination into the origin of the rule of counterpoint which forbids progression by parallel 5ths and 8ths etc." (London, 1835); ein Aufsatz über das Madrigal (in Gaßners Zeitschrift für Musikvereine und Dilettanten, zweiter Bd.). — Sonstige schriftstellerische Arbeiten von ihm — Uebersetzungen deutscher Dichtwerke ins Englische, historische Aufsätze u. s. w. — übergehen wir hier natürlich.

Pechatschek, Franz, geb. im J. 1763 zu Wildenschwert in Böhmen, erhielt von dem Schullehrer seines Ortes den ersten Musik-, resp. Violinunterricht, besuchte dann die lateinische Schule in Leutomischl und studirte darauf Philosophie in Weißwasser in Schlesien, woselbst er sich musikalisch noch unter der Leitung des Paters Lambert und Dittersdorfs vervollkommnete. 1783 ging er nach Wien und wurde 1790 als Orchesterdirektor am Kärnthnerthor-Theater angestellt. 1816 war er noch am Leben. — P. hat mehrere größere und kleinere Opern, viele Ballets, auch Sinfonien und Einiges für die Kirche geschrieben; am berühmtesten aber war er als Tanzkomponist, und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts war er den Wienern dasselbe, was Lanner und Strauß ihnen in späterer Zeit waren.

Pechatschek, Franz, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Wien am 4. Juli 1793, erhielt von seinem Vater schon sehr frühzeitig Violin-Unterricht und konnte sich bereits in den Jahren 1801 und 1802 vor dem kaiserlichen Hofe hören lassen, auch machte der Vater mit ihm im J. 1803 eine Kunstreise nach Prag. Nachgehends machte er bei Förster Kompositionsstudien und wurde 1818 als erster Violinist in der hannöver'schen Kapelle angestellt. Verschiedene Reisen, die er nach dieser Zeit machte und die ihm seines fertigen und eleganten Spieles wegen überall großen Beifall einbrachten, führten ihn u. a. auch nach Karlsruhe, wo er 1826 die Stelle als Konzertmeister annahm. Diese bekleidete er, häufig von Kränklichkeit gestört, bis zu seinem, leider schon am 15. September 1840 erfolgten Tode. In Paris, wo er sich 1832 hören ließ, hatte sein Spiel nur einen mittelmäßigen Erfolg. — Verschiedenartige Violinsachen, hübsch klingend und dankbar, aber ohne weitere Bedeutsamkeit, sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Pechwell, s. Pesadori (Madame).

Pectis, deutsch auch wohl der kleine Psalter (s. Psalter) genannt, ein altes Saiteninstrument, persischen Ursprungs, das nachher zu den Baktriern, Lydiern und Phrygiern überging und von den Griechen zu einer Art Harfe umgestaltet wurde. Die Zahl der Saiten dieses Instruments war nicht mehr als zwei oder drei, und waren diese wahrscheinlich ziemlich hoch gestimmt. Gespielt wurde das Instrument ganz nach Art der alten Harfen.

Pedal, 1) diejenige Klaviatur der Orgel, welche mit den Füßen traktirt wird. Daher auch der Name, von dem lat. pes — der Fuß. Das Pedal

Digitized by Google

liegt natürlich immer auf dem Boden und zwar so, daß es mit den Füßen bequem nach allen Richtungen hin erreicht werden kann. Es enthält, weil bloß die Grundstimmen darauf gespielt werden, nur die große und kleine Oktave, und hat sein eignes Pfeifenwerk, also auch seine eigenen Registerzüge. Man nimmt gewöhnlich nur tiefe, große und durchgreifende Stimmen für das Pedal. Eine darunter muß wenigstens noch um eine Oktave tiefer stehen als die größte Stimme im Hauptmanuale, sonst würde alle Wirkung beim Gebrauch des Pedals verfehlt. Im Uebrigen wird das Pedal mit den Manualen ganz gleich behandelt, nur daß man seinem Wellenwerke noch mehr Festigkeit und Größe geben darf und muß, da der Spieler in den Füßen mehr Kraft hat als in den Fingern. Aus eben dem Grunde dürfen auch die Ventilöffnungen der Pedalpfeifen größer sein als die der Manualpfeifen. In ganz großen Orgeln trifft man auch wohl eigene Bälge für das Pedal-Pfeifenwerk, da dieses seiner Größe wegen einen besonders starken Windzufluß verlangt, der auch nur durch besonders große Bälge wieder erreicht werden kann, wie sie für die Manualstimmen dann zu groß und ihr Wind zu stark sein würde. Der Erfinder des Pedals soll ein Deutscher, Namens Bernhard gewesen sein. (Im Uebrigen s. auch Orgel). — 2) Man hat auch an Klavierinstrumenten solche orgelartige Pedale, die einen besondern Theil derselben bilden und in einem eignen Gestelle unter dem Instrumenten-Korpus angebracht sind. Sie sind so eingerichtet, daß mit dem Niedertritt einer Taste ein starker, mit Leder überzogener Hammer an besonders starke und unter dem Instrumente her gezogene Saiten schlägt, und sollen eigentlich nur dazu dienen, sich mit Pedalspielen auch zu Hause, oder wenn man nicht oft Gelegenheit zum Orgelspielen hat, üben zu können. — 3) Nennt man auch die Veränderungen an Pianoforte's, wenn deren Mechanismus durch Fußtritte regiert wird, Pedal, und ganz besonders zwar den Zug, durch welchen die Dämpfung von den Saiten gehoben wird. Daher steht denn auch in Klavierkompositionen, wo dieser Zug gebraucht werden soll, das Wort Pedal und abgekürzt Ped., dessen Bedeutung dann fortdauert und wirksam bleibt, bis durch ein Zeichen, gewöhnlich ein großes Kreuz oder einen Stern, angezeigt wird, daß man die Dämpfung wieder niederlassen soll. — 4) Bei der Harfe versteht man unter Pedal die Fußtritte unten am Kasten derselben, durch welche eine Maschinerie in Bewegung gesetzt wird, welche die mit dem Fußtritt in Verbindung stehende Saite um einen halben Ton erhöhet, indem sich ein kleiner Stift gegen die Saite andrückt und dadurch diese mehr anspannt. Auf einer gewöhnlichen Hakenharfe kann man bekanntlich nur aus der Tonart spielen, in welche dieselbe eben gestimmt ist, bis auf nahe verwandte Modulationen, bei denen der einen Hand doch noch Zeit genug gelassen werden muß, die betreffende (charakteristische) Saite mittels des Hakens schnell in den Modulationston umzustimmen; mittels des Pedals aber (auf einer Pedalharfe) kann man ziemlich leicht aus allen Tonarten auf der Harfe spielen, und sich, wenige geringe Beschränkungen ausgenommen, jeder beliebigen Modulation bedienen.

Pedalbank ist das schmale Brett, welches vorn über den Fußtasten eines Orgelpedals liegt, um den nicht spielenden Fuß darauf ruhen lassen zu können.

Digitized by Google

Dasselbe darf die Tasten in ihrer Auf- und Niederbewegung durchaus nicht hindern, wie denn auch das Niedertreten selbst nicht erschweren.

Pedalharfe, s. Harfe.

Pegado, Beato Nunez, um 1600 Kapellmeister zu Evora in Portugal und einer der besten Schüler des Pinheiro, wird von den Portugiesen zu ihren klassischen Komponisten gezählt. Mehrstimmige Motetten seiner Komposition (in Mscrpt.) besitzt die Bibliothek in Lissabon.

Peierl, Johann Nepomuk, geb. den 9. Dezember 1761 zu Altdorf in Baiern, wo sein Vater Haushofmeister des Grafen Tattenbach war, trat in das Seminar zu München und lernte auch daselbst Singen und Violine spielen. Eben sollte er seine theologischen Studien antreten, als er sich unwiderstehlich zum Theater hingezogen fühlte. Er debütirte demnach im J. 1780 zu Augsburg mit großem Erfolge, ging dann nach Regensburg, wo er die Tochter des Theaterdirektors Berner kennen lernte und heirathete, und erschien nachgehends auf den Theatern von Salzburg, Wien, Graz und (1787) München. Hierselbst starb er am Nervenfieber am 21. August 1800. Seine Stimme war ein schöner Baß und man lobte neben seinem guten Gesange überhaupt auch seine Darstellung. — Seine Tochter, Antonia, geb. zu München am 2. Februar 1789, wurde frühzeitig in der Musik gebildet, erhielt namentlich von Stadler Klavier-Unterricht, und wurde nachgehends im Singen eine Schülerin Danzi's. Nachdem sie schon in Kinderrollen auf dem münchner Hoftheater aufgetreten war, debütirte sie im J. 1804 als „Astasia" in Salieri's „Azur", und wurde dann engagirt. Ihre angenehme Stimme und vortreffliche Manier verschafften ihr glänzende Erfolge. 1808 heirathete sie den Architekten Fischer und sang dann noch bis ins Jahr 1816, worauf sie sich vom Theater zurückzog und man auch Nichts weiter von ihr hörte.

Peli, Francesco, zu Ende des 17ten Jahrhunderts in Modena geboren, errichtete daselbst um 1720 eine Gesangsschule, aus der manche bedeutende Talente hervorgingen, und wurde 1730 als Kammerkomponist des Churfürsten von Baiern, nachherigen Kaisers Karl VII., nach München berufen, wo er u. a. die Oper „La Costanza in Trionfo" aufs Theater brachte. Gestorben ist er um 1740 in Italien, wohin er einige Jahre vor seinem Tode wieder zurückgekehrt war.

Pelissier, (spr. Pelissjeh), Mademoiselle, eine berühmte französische Sängerin aus dem vorigen Jahrhundert, wurde im J. 1707 zu Paris geb. und debütirte auf der großen Oper daselbst im J. 1722. Sie entzückte das Publikum durch ihren Gesang und ihre vortreffliche Darstellung, machte aber auch durch eine Fülle galanter Abentheuer viel von sich reden. Nach einer besonders eklatanten derartigen Affaire wurde sie 1734 von der großen Oper entlassen, jedoch das Jahr darauf, nach dem Tode der berühmten Sängerin Le Maure, wieder engagirt, und sang nun noch bis ins J. 1747. Am 21. März 1749 starb sie zu Paris. Mit einem Theaterdirektor in Rouen verheirathet, hatte sie von diesem einen Sohn, der ein ziemlich guter Violinspieler und als solcher an der Comédie italienne engagirt war. Als Gewährsmänner für ihre vorzüglichen

Digitized by Google

Sängereigenschaften sind u. a. Quanz und Marpurg anzuführen, die Beide sie in Paris hörten.

Pellaert, Augustin Philipp Baron von, geb. zu Brügge am 12. März 1793, erhielt eine sorgfältige Erziehung und zeigte zu den Künsten der Malerei und Musik frühzeitig schöne Anlagen. Den ersten Unterricht in der Komposition erhielt er 1808 zu Lille von d'Ennery; dann ging er nach Paris, wo Momigny seine musikalischen Studien weiter leitete, auch Paër mit seinen Rathschlägen ihm hin und wieder zur Seite stand. Durch die Ereignisse des Jahres 1814 verlor er alle Vortheile, welche er durch seines Vaters Stellung — als Kammerherr Napoleons — erwarten durfte, und als sein Vater im genannten Jahre noch starb, blieb dem Sohne nichts übrig, als um den Grad eines Unterlieutenants in der belgischen Armee nachzusuchen. Diesen erhielt er auch, kam aber nach nicht gar langer Zeit, noch dazu, da er sehr solide Kenntnisse besaß, als Offizier in den Generalstab, in welchem er nach und nach bis zum Major aufrückte. Trotz seiner vielfachen Berufsgeschäfte wußte er doch noch Zeit zu gewinnen, um für das Theater, als Dichter sowohl wie als Komponist, zu arbeiten und fleißig dem Malen obzuliegen. Bis in's Jahr 1838 sind in Brüssel und anderen belgischen Städten folgende Opern aufgeführt worden, deren Libretti er theilweise auch verfaßt hat: „Le Sorcier par hasard", „L'Heure du Rendez-vous", „Agnès Sorel", „Le Barmécide", „Teniers", „L'Exilé", „Faust", „Le Coup de Pistolet", „Louis de Male". Ferner kennt man von ihm Romanzen, Klaviertrio's, ein Duo für 2 Harfen.

Pellegrini, Felice, geb. zu Turin im J. 1774, erhielt als Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht und wurde nachgehends im Singen und im Contrapunkte ein Schüler des Abbate Ottani. 1795 debütirte er auf dem Theater zu Livorno als Baßsänger, und seine schöne Stimme sowohl wie gute Manier fanden allgemeinsten Beifall. Bis 1819 sang er auf verschiedenen italienischen Theatern, und dann wurde er an der italienischen Oper in Paris engagirt, wo er bis 1826, namentlich in Buffo-Partien, viel Glück machte. Darauf nach Italien zurückgekehrt, lebte er bis 1828 ohne festes Engagement, ging aber noch in genanntem Jahre nach London und verweilte hier bis Ende 1829. Hierauf begab er sich wieder nach Paris und wurde hier als Gesanglehrer am Conservatorium angestellt, starb jedoch schon am 20. September des Jahres 1833 in nicht sehr glänzenden Umständen und sogar in halbem Wahnsinn. — Komponirt und publicirt hat er Duetten für Bariton und Baß, Terzetten für Sopran, Tenor und Baß, italienische Arietten und französische Romanzen, Solfeggien.

Pellegrini, Giulio, geb. zu Mailand am 1. Januar 1806, trat 1817 in das Conservatorium daselbst und machte insbesondere bei Banderali Gesangsstudien. Mit noch nicht vollen 16 Jahren war er im Besitz einer schönen Baßstimme und hatte auch seine gesangliche Ausbildung in so weit vollendet, daß er im Theater Carignan zu Turin auftreten konnte und mit Beifall aufgenommen wurde. Nicht lange darauf kam er an die italienische Oper nach München, wo er neben Santini in ersten Baßpartien beschäftigt wurde, und als nach dem Tode des

Digitized by Google

Königs Maximilian Joseph die italienische Oper aufgelöst wurde, ging er zur deutschen über, an welcher er von 1826 an mit immer steigendem Beifall wirkte. Noch in genanntem Jahre ward er vom König von Baiern zum Hof- und Kapellsänger ernannt, machte dann 1829 eine Kunstreise nach Italien, namentlich in Venedig mit Beifall auftretend, und war endlich auch im J. 1831 bei der deutschen Oper in London engagirt, wo er neben der Schröder-Devrient, neben Haitzinger und anderen trefflichen Künstlern mit Glück auftrat. In München sang er nachdem noch eine ziemliche Reihe von Jahren und starb endlich daselbst am 12. Juli 1858. — Seine Stimme war umfangreich, von sehr schönem Klange und seltner Egalität in allen Chorden; dabei war sie sehr biegsam und durchaus leicht ansprechend. In heroischen wie sentimentalen Rollen war er gleich vorzüglich; weniger gelang ihm wilde Leidenschaftlichkeit und Aufgeregtheit. Seine Frau, Clementine, geborene Moralt, zu München am 8. Oktober 1797 geb., erhielt von der Hoffingmeisterin Dorothea Güthe den ersten Gesangunterricht und wurde von ihr so weit gebracht, daß sie 1817 als königliche Hof- und Kapellsängerin angestellt wurde. Nachdem sie 1819 noch bei Domenico Ronconi einigen Unterricht gehabt hatte, betrat sie 1820 die italienische Hofbühne in München und sang bis zur Auflösung derselben mit vielem Glücke. Mit ihrem Manne, den sie nicht lange vorher geheirathet hatte, trat sie 1826 zur deutschen Oper über und wirkte an derselben noch zu Ende der 30er Jahre. Gestorben ist sie im Juli des Jahres 1845. — Ihre Stimme war ein schöner Contr'alt, ihre Schule sehr gut und ihr Vortrag tüchtig musikalisch; ausgezeichneter denn als Opernsängerin soll sie als Kirchensängerin gewesen sein.

Pellegrini, Pietro, war um 1770 Kapellmeister an der Jesuitenkirche in Brescia und galt für einen der ausgezeichnetsten damaligen italienischen Klavierspieler. Auch als Komponist hat er sich bekannt gemacht, u. a. durch eine in Venedig aufgeführte Oper „Cirene". — Ein anderer Pellegrini, Ferdinando mit Vornamen und zu Neapel geb., glänzte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ebenfalls als Klavierspieler. Auf den Kunstreisen, die er machte, berührte er auch Paris und London und in beiden Städten erschienen von ihm Sonaten und Konzerte für sein Instrument.

Pellegrini, Vincenzo, geb. zu Pesaro in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, erhielt in seiner Vaterstadt ein Canonikat und wurde nachgehends gegen (1620) Kapellmeister am Dom zu Mailand. Als solcher starb er auch um 1636. — Gedruckt sind von ihm Messen und Motetten; auch findet man Arbeiten von ihm in Bergameno's „Parnassus musicus".

Penna, Lorenzo, geb. zu Bologna im J. 1613 (und nicht 1640, wie Gerber u. a. behaupten), trat in den Karmeliter-Orden, wurde dann in dem Kloster seines Ordens zu Parma Professor der Theologie und Kapellmeister zugleich, und starb im J. 1693. Er war seiner Zeit als Komponist sowohl wie als musikalischer Schriftsteller geschätzt, und man hat von ihm Messen und Psalmen, welche von 1640—1690 in verschiedenen Auflagen erschienen; ferner eine Kompositionslehre unter dem Titel „Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata" (von 1656 bis 1696 in 5 Auflagen

Digitized by Google

theils zu Venedig und theils zu Bologna erschienen), und endlich auch ein Werk über den Cantus planus unter dem Titel „Direttorio del canto fermo“ (Modena, 1689).

Penorcon, ein veraltetes Instrument, das im Ganzen unsrer jetzigen Zither glich, nur daß es einen sehr breiten Hals hatte und mit bloß neun Messingsaiten bezogen war, die auch nicht mit einem Plektrum geschlagen, sondern mit den Fingern gerissen wurden.

Pentachord, von πεντε — fünf und χορδη — Saite, eine Tonreihe von 5 diatonischen Klangstufen, oder mit einem Worte: ein Fünfsaiter. Die Griechen theilten ihr Tonsystem wegen des äußersten Tones Proslambanomenos nicht bloß in Tetrachorde, sondern auch wohl in Pentachorde ab. Man machte nämlich die Einrichtung so, daß man aus derselben Anzahl Töne eben so viel Pentachorde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erste Pentachord oder fünfsaitige System ging bei der weitesten Ausdehnung der griechischen Tonreihe vom Tone Proslambanomenos bis zum Tone Hypate meson, das zweite von Lichanos hypaton bis zu Mese, das dritte von Lichanos meson bis Nete synemmenon, das vierte von Mese bis Nete diezeugmenon, und das fünfte von Paranete diezeugmenon bis Nete hyperbolaeon.

Pentatonon, von πεντε — fünf und τονος — Ton, ein Intervall von 5 ganzen Tönen, also nicht eine Quinte, für welche man irrig wohl zuweilen das Wort gebraucht findet, sondern eine übermäßige Sexte.

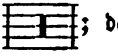
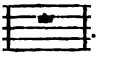
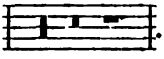
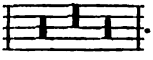
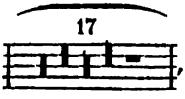
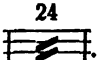
Pentecontachordon, ein Klavierinstrument, welches zu Anfang des 17ten Jahrhunderts von dem ital. Edelmanne Fabio Colonna erfunden wurde, aber auch nicht lange im Gebrauch blieb. Jeder ganze Ton auf demselben war in 4 Theile getheilt, deren jeder seine eigenen Saiten hatte. Es war also ganz nach den enharmonischen Verhältnissen eingerichtet, und wie wenig solche Klavier-Instrumente zu gebrauchen sind, ist schon bei mehreren andern Gelegenheiten nachgewiesen worden. Colonna nannte übrigens das Instrument Licea, welcher Name indeß niemals allgemeiner geworden ist.

Penzel, Christian Friedrich, geboren zu Oelsnitz im Voigtlande am 25. November 1737, besuchte bis in sein 14tes Jahr die Schule seiner Vaterstadt, wobei er zugleich bei dem dasigen Kantor Joh. Georg Nacke die Anfangsgründe der Musik erlernte. Dann besuchte er 5 Jahre lang die Thomasschule zu Leipzig, studirte darauf in genannter Stadt Theologie und lebte endlich 2 Jahre als Hofmeister bei einer Herrschaft auf dem Lande. Die Musik hatte er von jeher immer mit vieler Liebe und großem Eifer getrieben; so war er ein guter Klavierspieler und besaß auch treffliche Kenntnisse in der Theorie. Als 1765 der Kantor Graun, Bruder des berühmten Komponisten und Kapellmeisters dieses Namens, zu Merseburg starb, erhielt P. dessen Stelle und bekleidete sie bis an seinen im J. 1805 erfolgten Tod. — Als Komponist machte er sich besonders durch seine Motetten einen Namen und eine dergl. befindet sich im 4ten Bande von Hillers Motettensammlung; sie fängt mit den Worten an: „Wenn Christus seine Kirche u. s. w.“. In derselben Sammlung befinden sich auch 4 Chorarien von ihm.

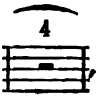
Digitized by Google

zu Rom 1656, erfand das muſikaliſche Inſtrument Roſidra, das er ſo nach der in ſeinem Geſchlechtswappen (dem Orſini'ſchen) befindlichen Roſe benannte, von dem aber auch weiter keine Kenntniß bis auf unſre Zeit gekommen iſt.

Pauſch, Eugen, geb. zu Neumarkt an der Donau im J. 1758, beſuchte zuerſt daſelbſt die Schule und kam dann in ſeinem 11ten Jahre als erſter Diskantiſt nach dem Kloſter Neuburg, wo er in den Gymnaſialwiſſenſchaften und der Muſik weitergebildet wurde. 1775 kam er in das Seminar zu Amberg, ſtudirte hier Theologie und trat auch mit einem Singſpiel „Jephta" hervor. 1777 ward er zu Walderbach in den Ciſterzienſer-Orden aufgenommen, wurde in genanntem Kloſter Chordirektor und ertheilte auch den Seminariſten Muſikunterricht. Später wurde er Direktor des Seminars zu Amberg, behielt aber dieſe Stelle nur ein Jahr lang und ging dann nach ſeiner Vaterſtadt Neumarkt zurück, daſelbſt noch 1818 lebend. — Von ſeinen vielen Kirchenſachen, die in Baiern ſehr geſchätzt waren, ſind mehrere im Druck erſchienen.

Pauſe, d. i. Ruhe, heißt in der Muſik das Schweigen der Stimmen an gewiſſen Stellen des Tonſtückes, auch das Zeichen, welches die Dauer dieſes Schweigens andeutet. In dieſer Bedeutung iſt der franz. Name Silence (ſpr. Sßilangß'). Die Pauſe muß hinſichtlich ihrer Eintheilung und Geltung ganz mit einem Tonzeichen überſtimmen, da materiell die P. nichts Anderes iſt als ein ſtummer Ton, eine ſchweigende Note, und die rhythmiſche Taktfüllung ihre beſtimmte, mit mathematiſchen Größen abgemeſſene Abgrenzung verlangt. Die größte Art von Pauſe iſt die 4 Takt-Pauſe: ein ſtarker Querſtrich von der 4ten bis auf die 2te Linie im Syſtem  ; dann folgt die 2 Takt-Pauſe: ein Querſtrich zwiſchen der 3ten und 4ten Linie und dann die 1 Takt-Pauſe: ein an der Linie hängender und mit ihr parallellaufender Strich  . Aus dieſen Figuren werden nun alle Pauſen zuſammengeſetzt, die eine größere Zahl von Takten noch andauern ſollen als die 4 Takt-Pauſe, z. B.  . Beträgt die Pauſenzeit einer Stimme 8, 12, 16 oder noch mehr Takte, deren Summe ſich durch 4 theilen läßt, ſo wechſelt man, und zwar zur beſſern Ueberſicht, mit der Lage des 4 Takt-Pauſe-Zeichens, z. B.  . Zudem ſchreibt man gern, um jeden Mißverſtand zu verhüten, über die Pauſen ſelbſt noch die Zahl der Takte, wie viele eine Stimme ſchweigen ſoll, wie z. B.  , wie dies denn auch jedesmal geſchehen muß, wenn eine lange Reihe von Takten pauſirt werden ſoll, und man dieſelbe nur abkürzungsweiſe anzeigt, wie z. B.  . In neuerer Zeit begnügt man ſich überhaupt auch bei einer geringern zu pauſirenden Taktzahl mit der Abkürzungsweiſe eines

Digitized by Google

längern oder kürzern Striches nebst der darübergesetzten Zahl, z. B. 

u. s. w. Die bisher erwähnten Pausen nennt man auch wohl große P.; nun giebt es auch kleine Pausen, welche die Zergliederungen einer Taktnote in Noten von geringerem Werthe entsprechen, also: die Zweiviertel- oder Halbetakt-Pause , die Viertelpause (wird auch als umgekehrte Achtel-Pause dargestellt), die Achtel-Pause , die Sechzehntel-Pause , die 32 Theil-Pause , die 64 Theilpause . Die Pausen von geringerem Zeitwerth nennt man auch wohl Sospiren, französisch: Soupirs (spr. Supihr'). Da die Pausen als Zeichen (Schweigezeichen), wie schon oben gesagt, ganz die Stelle stummer Noten vertreten, so erdulden sie auch jede sonstige orthographische Behandlung derselben. Man kann z. B. einen Punkt daneben stellen, der hier dieselbe Geltung wie neben einer Note hat, d. h. der sie um die Hälfte verlängert. Wo eine Pause steht darf, kein Ton erklingen, so wie eine Note eben so lange ausgehalten werden muß, als ihre Zeit dauert, und umgekehrt pünktlich nach Ablauf des Zeitwerthes einer Pause der folgende Ton angegeben werden muß. — Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstücks heißt General-Pause.

Pausiren, den Zeitwerth der in einer Stimme vorkommenden Schweigezeichen richtig abzählen und eintheilen, und in dem vorgeschriebenen Augenblicke wieder mit der folgenden Note einsetzen; mit anderen Worten: die Zeit der Pausen pünktlich auszuhalten, zu ruhen.

Pauwels, Johann Engelbert, geb. zu Brüssel am 26. November 1768 als der Sohn eines in der Kapelle des Statthalters der Niederlande angestellten Sängers, erhielt als Chorknabe an besagter Kapelle von Van Malder im Violinspielen und von Witzthumb im Generalbaß Unterricht. Zu Ende des Jahres 1788 begab er sich nach Paris, vervollkommnete sich noch im Violinspielen und wurde von Lesueur in der Komposition unterwiesen, endlich auch im Orchester der italienischen Oper (unter Viotti's Direktion) bei den zweiten Violinen angestellt. Eine Liebschaft mit einer Schauspielerin veranlaßte ihn Paris zu verlassen, und er kam 1790 mit seiner Angebeteten nach Straßburg, wo er am Theater als Orchesterchef angestellt wurde. 1791 jedoch kehrte er, dem Drängen seiner Familie nachgebend, nach Brüssel zurück, erregte hier in einem von ihm komponirten und vorgetragenen Violin-Konzert die Bewunderung seiner Mitbürger und wurde bald darauf als erster Violinist am Theater-Orchester angestellt, worauf er 1794 zum Musikdirektor avancirte. Sowohl um die Opernvorstellungen, und besonders das Musikalische derselben, als auch um die gesammten Musikzustände in Brüssel erwarb er sich große Verdienste, namentlich durch ein im Verein mit Godecharles (s. d.) errichtetes Konzert-Institut, dessen

Digitized by Google

Aufführungen beſſer waren als Alles, was man bis dahin in Brüſſel gehört hatte. Geſtorben iſt der talentvolle Mann am 3. Juni 1804. — Gedruckt ſind von ihm: Streich-Quartette, Violinduo's, ein Violin- und ein Horn-Konzert, verſchiedene Geſangsſtücke; aufgeführt wurden zu Brüſſel ſeine 3 Opern „La Maisonnette dans les Bois“, „L'Auteur malgré lui“ und „Léontine et Fonrose“. In Mſcrpt. hat er noch Violin-Konzerte, Sinfonien, Meſſen und einzelne Geſang- und Inſtrumentalſtücke hinterlaſſen.

Pavane, ein veralteter Tanz, der ſehr ernſten Charakters war und ſeinen Namen von dem ital. Pavone (Pfau) erhielt, weil die Tänzer dabei, immer einer vor dem andern, ſolche Schritte und Bewegungen machten, die dem Gebahren des genannten Vogels verglichen wurden. Die Melodie des Tanzes war ſtets ſehr einfach, war meiſt im Dreiviertel-Takt geſetzt und beſtand aus zwei Repriſen.

Paveſi, Stefano, geb. zu Crema den 5. Februar 1778, machte ſeine muſikaliſchen Studien auf dem Conſervatorium della Pietà de' Turchini in Neapel und befand ſich noch daſelbſt, als 1799 die Revolution ausbrach. Wie viele Andere zu der Zeit wurde er von der herrſchenden Partei ins Gefängniß geworfen und kam auch dann auf die Galeere. Wieder in Freiheit geſetzt, begab er ſich nach Frankreich und zwar zuerſt nach Marſeille; von da ging er nach Dijon, wo er einen Regimentsmuſikdirektor traf, der ihm von Neapel aus bekannt war und ihn bei ſeinem Corps eintreten ließ. Mehrere Mitglieder deſſelben waren, wie der Dirigent, Italiener, die auch paſſabel ſangen; für dieſe ſchrieb nun P. verſchiedene Enſembleſtücke, mit welchen ſie auch an verſchiedenen Orten, die ſie auf ihren Märſchen berührten, in Konzerten auftraten. Als beim ital. Feldzug des Jahres 1800 auch P's Regiment über die Alpen ging, nahm er eine günſtige Gelegenheit wahr, um ſich davon zu machen und ging zu ſeiner Familie nach Crema. Von da nach Venedig ſich begebend, fing er hier an fürs Theater zu arbeiten und im Frühling des Jahres 1803 wurde ſeine erſte Oper „L'Avvertimento ai Gelosi“ gegeben, der noch in demſelben Jahre „L'Anonimo“ und — für Verona — „I Castelli in Aria“ folgten. Nun wurde er nach den verſchiedenſten größern und kleineren Theatern Italiens berufen und ſchrieb bis ins Jahr 1826 noch in die 40 Opern. Freilich ging ſeine Hauptthätigkeit in dieſer Beziehung nur bis ins J. 1818, denn erſtens wurde er in dieſem Jahre in ſeiner Vaterſtadt als Nachfolger Gazzaniga's zum Domkapellmeiſter ernannt, mußte alſo ſeine meiſte Zeit eben dieſem Amte widmen, und dann war ja inzwiſchen Roſſini aufgetreten, vor deſſen Glanze alle Opern-Komponiſten der ältern Schule erbleichen mußten und der alſo auch unſern P. aus den Herzen ſeiner Landsleute verdrängte. Seine letzte Oper hieß „Il Solitario“ und wurde 1826 in Neapel gegeben; von ſeinen übrigen Opern ſind vielleicht noch anzuführen: „I Baccanali“, „Corradino“, „Elisabetta“, „Tancredi“, „Eduardo e Cristina“, „Fingallo e Comala“, „Ser Marcantonio“ (beſonders in Deutſchland bekannt geworden), „L'Agatina“ u. ſ. w. — P. iſt erſt am 28. Juli des Jahres 1850 zu Crema geſtorben und hat auch noch viele Kirchenſachen hinterlaſſen.

Digitized by Google

Pawlis, Johann, geb. am 14. Mai 1819 zu Zditz in Böhmen, war erst Musikdirektor bei einem österreichischen Regiment und ist jetzt erster Posaunist am ständischen Theater in Prag. Für die Militärmusik wirkt er sehr verdienstlich durch eine von ihm errichtete Schule, welche Zöglinge in den verschiedenen Zweigen der genannten Kunstgattung heranbildet; auch ist er Direktor des neuerdings in Prag gegründeten Vereins für Militärmusik. Auf einer 1849 unternommenen Reise nach Süddeutschland fand seine Virtuosität auf der Posaune ehrende Anerkennung.

Payer, Hieronymus, eines Schullehrers Sohn, geb. zu Meidling bei Wien am 13. Februar 1787, erhielt von seinem 6ten Jahre an durch seinen Vater Unterricht im Gesang, Violin-, Klavier- und Orgelspielen, auch auf mehreren Blasinstrumenten, und mußte als neunjähriger Knabe bei allerhand Tanzmusiken mitspielen. Bis zu seinem 13ten Jahre verschaffte er sich auch durch Klavierstimmen eine Erwerbsquelle und verwendete jedes kleine Ersparniß zur Anschaffung theoretischer Werke, aus denen er seine kompositorische Unterweisung schöpfte. Mit 13 Jahren trat er das Schulfach an und wurde nach seines Vaters Tode der Nachfolger in dessen Dienst. 1806 übertrug man ihm das Kapellmeisteramt am neuerbauten Sommertheater in Meidling und er schrieb als solcher die Musik zu dem dramatischen Volksmährchen „Der wilde Jäger", so wie die Singspiele „Der hohle Baum" und „Das Sternenmädchen". Schon als guter Orgelspieler bekannt, ließ er sich 1811 in Wien als Klavierspieler hören, siedelte auch 1816 nach genannter Hauptstadt über und gab hier Musikunterricht. 1818 machte er eine Kunstreise durch Deutschland nnd folgte 1824 einem Rufe als Kapellmeister nach Amsterdam, wo er anderthalb Jahre blieb. Darauf fixirte er sich für längere Zeit in Paris, gab daselbst Musikunterricht, leitete das Orchester bei der deutschen Opern-Gesellschaft und kehrte endlich 1832 wieder nach Wien zurück. Hier wurde er Kapellmeister am Josephstädter Theater, quittirte aber schon nach einigen Monaten diese Stelle und gab wieder Privatunterricht. Gestorben ist er zu Wien zu Ende des Jahres 1846. In die 150 Werke von P. erschienen im Druck: Pianofortesachen verschiedenster Art, Orgelstücke, Kammermusikstücke, Lieder und Gesänge, Militärmusiken, Ouverturen, Kirchensachen; dann schrieb er auch in Amsterdam die Opern „Die musikalische Akademie", „Die Trauer", „Der Einsame" und „Hochlands Fürsten", in Paris „La Folle de Glaris" und „La croix de feu" und für Wien noch endlich „Coco".

Pearsall, (spr. Pierfäll), Robert Lucas of Willsbridge, geb. zu Clifton in der Grafschaft Gloceſter am 14. März 1795, Sohn eines Cavallerieoffiziers, zeigte frühzeitig Anlagen zur Musik und erhielt auch Unterricht darin, studirte aber nachgehends die Rechte und erhielt auch den Grad eines Licentiaten. Nach 1821 lebte er eine Zeit lang bei seiner Mutter auf einem Gute in Gloceſterſhire, beschäftigte sich viel mit Musik und machte namentlich Kompositionsversuche. Im J. 1825 ging er, seiner Gesundheit wegen, auf den Continent, hielt sich zuerst in Brüssel auf und begab sich dann 1828 nach Mainz, woselbst er seine bis dahin noch ziemlich mangelhaften Kompositionsstudien unter Panny's

Digitized by Google

Leitung vervollkommnete und auch nachgehends Verschiedenes herausgab. 1834 siedelte er nach Karlsruhe über und lebte hier bis 1836, wo er dann nach London zurückkehrte. — Im Druck erschienen von ihm: eine Ouverture zu „Macbeth", die einaktige Oper „Der Grenadier", Kirchenstücke, Madrigalen und Glee's u. s. w.; ferner eine Abhandlung: „An Examination into the origin of the rule of counterpoint which forbids progression by parallel 5ths and 8ths etc." (London, 1835); ein Aufsatz über das Madrigal (in Gaßners Zeitschrift für Musikvereine und Dilettanten, zweiter Bd.). — Sonstige schriftstellerische Arbeiten von ihm — Uebersetzungen deutscher Dichtwerke ins Englische, historische Aufsätze u. s. w. — übergehen wir hier natürlich.

Pechatschek, Franz, geb. im J. 1763 zu Wildenschwert in Böhmen, erhielt von dem Schullehrer seines Ortes den ersten Musik-, resp. Violinunterricht, besuchte dann die lateinische Schule in Leutomischl und studirte darauf Philosophie in Weißwasser in Schlesien, woselbst er sich musikalisch noch unter der Leitung des Paters Lambert und Dittersdorfs vervollkommnete. 1783 ging er nach Wien und wurde 1790 als Orchesterdirektor am Kärnthnerthor-Theater angestellt. 1816 war er noch am Leben. — P. hat mehrere größere und kleinere Opern, viele Ballets, auch Sinfonien und Einiges für die Kirche geschrieben; am berühmtesten aber war er als Tanzkomponist, und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts war er den Wienern dasselbe, was Lanner und Strauß ihnen in späterer Zeit waren.

Pechatschek, Franz, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Wien am 4. Juli 1793, erhielt von seinem Vater schon sehr frühzeitig Violin-Unterricht und konnte sich bereits in den Jahren 1801 und 1802 vor dem kaiserlichen Hofe hören lassen, auch machte der Vater mit ihm im J. 1803 eine Kunstreise nach Prag. Nachgehends machte er bei Förster Kompositionsstudien und wurde 1818 als erster Violinist in der hannöver'schen Kapelle angestellt. Verschiedene Reisen, die er nach dieser Zeit machte und die ihm seines fertigen und eleganten Spieles wegen überall großen Beifall einbrachten, führten ihn u. a. auch nach Karlsruhe, wo er 1826 die Stelle als Konzertmeister annahm. Diese bekleidete er, häufig von Kränklichkeit gestört, bis zu seinem, leider schon am 15. September 1840 erfolgten Tode. In Paris, wo er sich 1832 hören ließ, hatte sein Spiel nur einen mittelmäßigen Erfolg. — Verschiedenartige Violinsachen, hübsch klingend und dankbar, aber ohne weitere Bedeutsamkeit, sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Pechwell, s. Pesadori (Madame).

Pectis, deutsch auch wohl der kleine Psalter (s. Psalter) genannt, ein altes Saiteninstrument, persischen Ursprungs, das nachher zu den Baktriern, Lydiern und Phrygiern überging und von den Griechen zu einer Art Harfe umgestaltet wurde. Die Zahl der Saiten dieses Instruments war nicht mehr als zwei oder drei, und waren diese wahrscheinlich ziemlich hoch gestimmt. Gespielt wurde das Instrument ganz nach Art der alten Harfen.

Pedal, 1) diejenige Klaviatur der Orgel, welche mit den Füßen traktirt wird. Daher auch der Name, von dem lat. pes — der Fuß. Das Pedal

Digitized by Google

liegt natürlich immer auf dem Boden und zwar so, daß es mit den Füßen bequem nach allen Richtungen hin erreicht werden kann. Es enthält, weil bloß die Grundstimmen darauf gespielt werden, nur die große und kleine Oktave, und hat sein eignes Pfeifenwerk, also auch seine eigenen Registerzüge. Man nimmt gewöhnlich nur tiefe, große und durchgreifende Stimmen für das Pedal. Eine darunter muß wenigstens noch um eine Oktave tiefer stehen als die größte Stimme im Hauptmanuale, sonst würde alle Wirkung beim Gebrauch des Pedals verfehlt. Im Uebrigen wird das Pedal mit den Manualen ganz gleich behandelt, nur daß man seinem Wellenwerke noch mehr Festigkeit und Größe geben darf und muß, da der Spieler in den Füßen mehr Kraft hat als in den Fingern. Aus eben dem Grunde dürfen auch die Ventilöffnungen der Pedalpfeifen größer sein als die der Manualpfeifen. In ganz großen Orgeln trifft man auch wohl eigene Bälge für das Pedal-Pfeifenwerk, da dieses seiner Größe wegen einen besonders starken Windzufluß verlangt, der auch nur durch besonders große Bälge wieder erreicht werden kann, wie sie für die Manualstimmen dann zu groß und ihr Wind zu stark sein würde. Der Erfinder des Pedals soll ein Deutscher, Namens Bernhard gewesen sein. (Im Uebrigen s. auch Orgel). — 2) Man hat auch an Klavierinstrumenten solche orgelartige Pedale, die einen besondern Theil derselben bilden und in einem eignen Gestelle unter dem Instrumenten-Korpus angebracht sind. Sie sind so eingerichtet, daß mit dem Niedertritt einer Taste ein starker, mit Leder überzogener Hammer an besonders starke und unter dem Instrumente her gezogene Saiten schlägt, und sollen eigentlich nur dazu dienen, sich mit Pedalspielen auch zu Hause, oder wenn man nicht oft Gelegenheit zum Orgelspielen hat, üben zu können. — 3) Nennt man auch die Veränderungen an Pianoforte's, wenn deren Mechanismus durch Fußtritte regiert wird, Pedal, und ganz besonders zwar den Zug, durch welchen die Dämpfung von den Saiten gehoben wird. Daher steht denn auch in Klavierkompositionen, wo dieser Zug gebraucht werden soll, das Wort Pedal und abgekürzt Ped., dessen Bedeutung dann fortdauert und wirksam bleibt, bis durch ein Zeichen, gewöhnlich ein großes Kreuz oder einen Stern, angezeigt wird, daß man die Dämpfung wieder niederlassen soll. — 4) Bei der Harfe versteht man unter Pedal die Fußtritte unten am Kasten derselben, durch welche eine Maschinerie in Bewegung gesetzt wird, welche die mit dem Fußtritt in Verbindung stehende Saite um einen halben Ton erhöhet, indem sich ein kleiner Stift gegen die Saite andrückt und dadurch diese mehr anspannt. Auf einer gewöhnlichen Hakenharfe kann man bekanntlich nur aus der Tonart spielen, in welche dieselbe eben gestimmt ist, bis auf nahe verwandte Modulationen, bei denen der einen Hand doch noch Zeit genug gelassen werden muß, die betreffende (charakteristische) Saite mittels des Hakens schnell in den Modulationston umzustimmen; mittels des Pedals aber (auf einer Pedalharfe) kann man ziemlich leicht aus allen Tonarten auf der Harfe spielen, und sich, wenige geringe Beschränkungen ausgenommen, jeder beliebigen Modulation bedienen.

Pedalbank ist das schmale Brett, welches vorn über den Fußtasten eines Orgelpedals liegt, um den nicht spielenden Fuß darauf ruhen lassen zu können.

Digitized by Google

Dasselbe darf die Tasten in ihrer Auf- und Niederbewegung durchaus nicht hindern, wie denn auch das Niedertreten selbst nicht erschweren.

Pedalharfe, s. Harfe.

Pegado, Beato Nunez, um 1600 Kapellmeister zu Evora in Portugal und einer der besten Schüler des Pinheiro, wird von den Portugiesen zu ihren klassischen Komponisten gezählt. Mehrstimmige Motetten seiner Komposition (in Mscrpt.) besitzt die Bibliothek in Lissabon.

Peierl, Johann Nepomuk, geb. den 9. Dezember 1761 zu Altdorf in Baiern, wo sein Vater Haushofmeister des Grafen Tattenbach war, trat in das Seminar zu München und lernte auch daselbst Singen und Violine spielen. Eben sollte er seine theologischen Studien antreten, als er sich unwiderstehlich zum Theater hingezogen fühlte. Er debütirte demnach im J. 1780 zu Augsburg mit großem Erfolge, ging dann nach Regensburg, wo er die Tochter des Theaterdirektors Berner kennen lernte und heirathete, und erschien nachgehends auf den Theatern von Salzburg, Wien, Graz und (1787) München. Hierselbst starb er am Nervenfieber am 21. August 1800. Seine Stimme war ein schöner Baß und man lobte neben seinem guten Gesange überhaupt auch seine Darstellung. — Seine Tochter, Antonia, geb. zu München am 2. Februar 1789, wurde frühzeitig in der Musik gebildet, erhielt namentlich von Stadler Klavier-Unterricht, und wurde nachgehends im Singen eine Schülerin Danzi's. Nachdem sie schon in Kinderrollen auf dem münchner Hoftheater aufgetreten war, debütirte sie im J. 1804 als „Astasia" in Salieri's „Axur", und wurde dann engagirt. Ihre angenehme Stimme und vortreffliche Manier verschafften ihr glänzende Erfolge. 1808 heirathete sie den Architekten Fischer und sang dann noch bis ins Jahr 1816, worauf sie sich vom Theater zurückzog und man auch Nichts weiter von ihr hörte.

Peli, Francesco, zu Ende des 17ten Jahrhunderts in Modena geboren, errichtete daselbst um 1720 eine Gesangsschule, aus der manche bedeutende Talente hervorgingen, und wurde 1730 als Kammerkomponist des Churfürsten von Baiern, nachherigen Kaisers Karl VII., nach München berufen, wo er u. a. die Oper „La Costanza in Trionfo" aufs Theater brachte. Gestorben ist er um 1740 in Italien, wohin er einige Jahre vor seinem Tode wieder zurückgekehrt war.

Pelissier, (spr. Pelissieh), Mademoiselle, eine berühmte französische Sängerin aus dem vorigen Jahrhundert, wurde im J. 1707 zu Paris geb. und debütirte auf der großen Oper daselbst im J. 1722. Sie entzückte das Publikum durch ihren Gesang und ihre vortreffliche Darstellung, machte aber auch durch eine Fülle galanter Abentheuer viel von sich reden. Nach einer besonders eklatanten derartigen Affaire wurde sie 1734 von der großen Oper entlassen, jedoch das Jahr darauf, nach dem Tode der berühmten Sängerin Le Maure, wieder engagirt, und sang nun noch bis ins J. 1747. Am 21. März 1749 starb sie zu Paris. Mit einem Theaterdirektor in Rouen verheirathet, hatte sie von diesem einen Sohn, der ein ziemlich guter Violinspieler und als solcher an der Comédie italienne engagirt war. Als Gewährsmänner für ihre vorzüglichen

Digitized by Google

Sängereigenschaften sind u. a. Quanz und Marpurg anzuführen, die Beide sie in Paris hörten.

Pellaert, Augustin Philipp Baron von, geb. zu Brügge am 12. März 1793, erhielt eine sorgfältige Erziehung und zeigte zu den Künsten der Malerei und Musik frühzeitig schöne Anlagen. Den ersten Unterricht in der Komposition erhielt er 1808 zu Lille von d'Ennery; dann ging er nach Paris, wo Momigny seine musikalischen Studien weiter leitete, auch Paër mit seinen Rathschlägen ihm hin und wieder zur Seite stand. Durch die Ereignisse des Jahres 1814 verlor er alle Vortheile, welche er durch seines Vaters Stellung — als Kammerherr Napoleons — erwarten durfte, und als sein Vater im genannten Jahre noch starb, blieb dem Sohne nichts übrig, als um den Grad eines Unterlieutenants in der belgischen Armee nachzusuchen. Diesen erhielt er auch, kam aber nach nicht gar langer Zeit, noch dazu, da er sehr solide Kenntnisse besaß, als Offizier in den Generalstab, in welchem er nach und nach bis zum Major aufrückte. Trotz seiner vielfachen Berufsgeschäfte wußte er doch noch Zeit zu gewinnen, um für das Theater, als Dichter sowohl wie als Komponist, zu arbeiten und fleißig dem Malen obzuliegen. Bis in's Jahr 1838 sind in Brüssel und anderen belgischen Städten folgende Opern aufgeführt worden, deren Libretti er theilweise auch verfaßt hat: „Le Sorcier par hasard", „L'Heure du Rendez-vous", „Agnès Sorel", „Le Barmécide", „Teniers", „L'Exilé", „Faust", „Le Coup de Pistolet", „Louis de Male". Ferner kennt man von ihm Romanzen, Klaviertrio's, ein Duo für 2 Harfen.

Pellegrini, Felice, geb. zu Turin im J. 1774, erhielt als Chorknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht und wurde nachgehends im Singen und im Contrapunkte ein Schüler des Abbate Ottani. 1795 debütirte er auf dem Theater zu Livorno als Baßsänger, und seine schöne Stimme sowohl wie gute Manier fanden allgemeinsten Beifall. Bis 1819 sang er auf verschiedenen italienischen Theatern, und dann wurde er an der italienischen Oper in Paris engagirt, wo er bis 1826, namentlich in Buffo-Partien, viel Glück machte. Darauf nach Italien zurückgekehrt, lebte er bis 1828 ohne festes Engagement, ging aber noch in genanntem Jahre nach London und verweilte hier bis Ende 1829. Hierauf begab er sich wieder nach Paris und wurde hier als Gesanglehrer am Conservatorium angestellt, starb jedoch schon am 20. September des Jahres 1833 in nicht sehr glänzenden Umständen und sogar in halbem Wahnsinn. — Komponirt und publicirt hat er Duetten für Bariton und Baß, Terzetten für Sopran, Tenor und Baß, italienische Arietten und französische Romanzen, Solfeggien.

Pellegrini, Giulio, geb. zu Mailand am 1. Januar 1806, trat 1817 in das Conservatorium daselbst und machte insbesondere bei Banderali Gesangsstudien. Mit noch nicht vollen 16 Jahren war er im Besitz einer schönen Baßstimme und hatte auch seine gesangliche Ausbildung in so weit vollendet, daß er im Theater Carignan zu Turin auftreten konnte und mit Beifall aufgenommen wurde. Nicht lange darauf kam er an die italienische Oper nach München, wo er neben Santini in ersten Baßpartien beschäftigt wurde, und als nach dem Tode des

Digitized by Google

Königs Maximilian Joseph die italienische Oper aufgelöst wurde, ging er zur deutschen über, an welcher er von 1826 an mit immer steigendem Beifall wirkte. Noch in genanntem Jahre ward er vom König von Baiern zum Hof- und Kapellsänger ernannt, machte dann 1829 eine Kunstreise nach Italien, namentlich in Venedig mit Beifall auftretend, und war endlich auch im J. 1831 bei der deutschen Oper in London engagirt, wo er neben der Schröder-Devrient, neben Haitzinger und anderen trefflichen Künstlern mit Glück auftrat. In München sang er nachdem noch eine ziemliche Reihe von Jahren und starb endlich daselbst am 12. Juli 1858. — Seine Stimme war umfangreich, von sehr schönem Klange und seltner Egalität in allen Chorden; dabei war sie sehr biegsam und durchaus leicht ansprechend. In heroischen wie sentimentalen Rollen war er gleich vorzüglich; weniger gelang ihm wilde Leidenschaftlichkeit und Aufgeregtheit. Seine Frau, Clementine, geborene Moralt, zu München am 8. Oktober 1797 geb., erhielt von der Hofsingmeisterin Dorothea Güthe den ersten Gesangunterricht und wurde von ihr so weit gebracht, daß sie 1817 als königliche Hof- und Kapellsängerin angestellt wurde. Nachdem sie 1819 noch bei Domenico Ronconi einigen Unterricht gehabt hatte, betrat sie 1820 die italienische Hofbühne in München und sang bis zur Auflösung derselben mit vielem Glücke. Mit ihrem Manne, den sie nicht lange vorher geheirathet hatte, trat sie 1826 zur deutschen Oper über und wirkte an derselben noch zu Ende der 30er Jahre. Gestorben ist sie im Juli des Jahres 1845. — Ihre Stimme war ein schöner Contr'alt, ihre Schule sehr gut und ihr Vortrag tüchtig musikalisch; ausgezeichneter denn als Opernsängerin soll sie als Kirchensängerin gewesen sein.

Pellegrini, Pietro, war um 1770 Kapellmeister an der Jesuitenkirche in Brescia und galt für einen der ausgezeichnetsten damaligen italienischen Klavierspieler. Auch als Komponist hat er sich bekannt gemacht, u. a. durch eine in Venedig aufgeführte Oper „Cirene". — Ein anderer Pellegrini, Ferdinando mit Vornamen und zu Neapel geb., glänzte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ebenfalls als Klavierspieler. Auf den Kunstreisen, die er machte, berührte er auch Paris und London und in beiden Städten erschienen von ihm Sonaten und Konzerte für sein Instrument.

Pellegrini, Vincenzo, geb. zu Pesaro in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, erhielt in seiner Vaterstadt ein Canonikat und wurde nachgehends gegen (1620) Kapellmeister am Dom zu Mailand. Als solcher starb er auch um 1636. — Gedruckt sind von ihm Messen und Motetten; auch findet man Arbeiten von ihm in Bergameno's „Parnassus musicus".

Penna, Lorenzo, geb. zu Bologna im J. 1613 (und nicht 1640, wie Gerber u. a. behaupten), trat in den Karmeliter-Orden, wurde dann in dem Kloster seines Ordens zu Parma Professor der Theologie und Kapellmeister zugleich, und starb im J. 1693. Er war seiner Zeit als Komponist sowohl wie als musikalischer Schriftsteller geschätzt, und man hat von ihm Messen und Psalmen, welche von 1640—1690 in verschiedenen Auflagen erschienen; ferner eine Kompositionslehre unter dem Titel „Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata" (von 1656 bis 1696 in 5 Auflagen

Digitized by Google

theils zu Venedig und theils zu Bologna erschienen), und endlich auch ein Werk über den Cantus planus unter dem Titel „Direttorio del canto fermo“ (Modena, 1689).

Penorcon, ein veraltetes Instrument, das im Ganzen unsrer jetzigen Zither glich, nur daß es einen sehr breiten Hals hatte und mit bloß neun Messingsaiten bezogen war, die auch nicht mit einem Plektrum geschlagen, sondern mit den Fingern gerissen wurden.

Pentachord, von πεντε — fünf und χορδη — Saite, eine Tonreihe von 5 diatonischen Klangstufen, oder mit einem Worte: ein Fünfsaiter. Die Griechen theilten ihr Tonsystem wegen des äußersten Tones Proslambanomenos nicht bloß in Tetrachorde, sondern auch wohl in Pentachorde ab. Man machte nämlich die Einrichtung so, daß man aus derselben Anzahl Töne eben so viel Pentachorde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erste Pentachord oder fünfsaitige System ging bei der weitesten Ausdehnung der griechischen Tonreihe vom Tone Proslambanomenos bis zum Tone Hypate meson, das zweite von Lichanos hypaton bis zu Mese, das dritte von Lichanos meson bis Nete synemmenon, das vierte von Mese bis Nete diezeugmenon, und das fünfte von Paranete diezeugmenon bis Nete hyperbolaeon.

Pentatonon, von πεντε — fünf und τονος — Ton, ein Intervall von 5 ganzen Tönen, also nicht eine Quinte, für welche man irrig wohl zuweilen das Wort gebraucht findet, sondern eine übermäßige Sexte.

Pentecontachordon, ein Klavierinstrument, welches zu Anfang des 17ten Jahrhunderts von dem ital. Edelmanne Fabio Colonna erfunden wurde, aber auch nicht lange im Gebrauch blieb. Jeder ganze Ton auf demselben war in 4 Theile getheilt, deren jeder seine eigenen Saiten hatte. Es war also ganz nach den enharmonischen Verhältnissen eingerichtet, und wie wenig solche Klavier-Instrumente zu gebrauchen sind, ist schon bei mehreren andern Gelegenheiten nachgewiesen worden. Colonna nannte übrigens das Instrument Licea, welcher Name indeß niemals allgemeiner geworden ist.

Penzel, Christian Friedrich, geboren zu Oelsnitz im Voigtlande am 25. November 1737, besuchte bis in sein 14tes Jahr die Schule seiner Vaterstadt, wobei er zugleich bei dem dasigen Kantor Joh. Georg Nacke die Anfangsgründe der Musik erlernte. Dann besuchte er 5 Jahre lang die Thomasschule zu Leipzig, studirte darauf in genannter Stadt Theologie und lebte endlich 2 Jahre als Hofmeister bei einer Herrschaft auf dem Lande. Die Musik hatte er von jeher immer mit vieler Liebe und großem Eifer getrieben; so war er ein guter Klavierspieler und besaß auch treffliche Kenntnisse in der Theorie. Als 1765 der Kantor Graun, Bruder des berühmten Komponisten und Kapellmeisters dieses Namens, zu Merseburg starb, erhielt P. dessen Stelle und bekleidete sie bis an seinen im J. 1805 erfolgten Tod. — Als Komponist machte er sich besonders durch seine Motetten einen Namen und eine dergl. befindet sich im 4ten Bande von Hillers Motettensammlung; sie fängt mit den Worten an: „Wenn Christus seine Kirche u. s. w.“. In derselben Sammlung befinden sich auch 4 Chorarien von ihm.

Digitized by Google

Pepusch, Johann Christoph, geb. zu Berlin im J. 1667 (nach Anderen 1669), erhielt frühzeitig, bei unzweideutig sich entwickelnder Neigung und Anlage zur Musik, Unterricht in der Theorie und Praxis dieser Kunst, und seine Lehrer hießen Klingenberg und Große. Da sein Vater, ein protestantischer Geistlicher, nur sehr wenig bemittelt war, so währte dieser Unterricht indeß nur ein Jahr lang und P. mußte sich dann allein weiter helfen. Er that dies mit solchem Erfolg, daß er, erst 14 Jahre alt, auf Empfehlung einer Dame, deren Gesang er in einem Hofkonzerte auf der Harfe begleiten durfte, als Musiklehrer des Kronprinzen angenommen wurde. Schon in jener Epoche begann er mit warmem Eifer auf das Studium der Musik der Griechen und Römer sich zu legen — ein Studium, dem er sein ganzes Leben lang treu blieb. Um das Jahr 1700 verließ er Berlin und ging nach London, wo er am Drury-Lane-Theater als Cembalist und Komponiteur eine Anstellung fand und später auch in die Dienste des Herzogs von Chandos trat. Diese verließ er im J. 1721, nachdem er 1713 von der Universität Oxford war zum Doktor der Musik ernannt worden, und verheirathete sich dann im J. 1722 mit der Sängerin Margarethe de l'Epine, welche ihm ein beträchtliches Vermögen zubrachte, von dem, und dem Ertrage vieler Lektionen in den Häusern der Vornehmen, er sehr anständig lebte. Im J. 1737 erhielt er die Organistenstelle im „Charterhouse", legte sie aber schon im J. 1740, nach dem Tode seiner Frau und seines einzigen Sohnes, wieder nieder, und lebte zurückgezogen und nur dem Studium der Kunst hingegeben, bis er am 20. Juli 1752 starb. Die „Academy of ancient Music", die er im Verein mit mehreren anderen Künstlern 1710 gestiftet hatte, ließ ihm im Charterhouse ein Denkmal errichten. — Die ersten 15 Jahre von P's Aufenthalt in London waren die glänzendsten seiner Laufbahn: die Superiorität seiner musikalischen Kenntnisse über die englischen Musiker gab ihm eine Autorität, welche er bis zur Ankunft Händels in London behielt. Mit diesem Riesen konnte er natürlich nicht in die Schranken treten und er fing nach und nach an sich mehr auf das bloß Wissenschaftliche der Kunst zu beschränken. Von seinen Bestrebungen in dieser Beziehung geben, außer manchem handschriftlich Hinterlassenen, Zeugniß: „A Treatise on harmony, containing the chief rules for composing in two, three, and four parts etc." (London, 1731; in diesem Buche zeigt sich P. noch als ein Anhänger der Guidoni'schen Solmisations- und Hexachordenmethode); ferner: „Of the various genera and species of music among the ancients etc." (in Form eines Briefes an den Mathematiker Abraham de Moivre abgefaßt und in den „Philosophical Transactions" vom J. 1746 abgedruckt; es enthält diese Schrift viele verkehrte und unnütze Grübeleien über antike Musik). — Von seinen Kompositionen, meistentheils sehr trocken und erfindungslos, sind anzuführen: mehrere kirchliche Stücke, das Divertissement „Venus und Adonis", das Schäferspiel „Myrtill", die einaktige Oper „Polly", Kantaten, Konzerte für 2 Flöten à bec, Querflöten, Oboe und Baß, Sonaten für Flöte und Baß und Violine und Baß, Sonaten für Violine und Cello, Trio's für 2 Violinen und Baß. Auch ist er als Derjenige

Digitized by Google

anzuführen, welcher die Gaſſenlieder zu der berühmten „Beggars-Opera“ (Bettleroper) einrichtete und auch die Ouverture zu derſelben ſchrieb.

Pepuſch, Margarethe, die Frau des Vorhergehenden, war eine Franzöſin und eine geborene de l'Epine. Sie war am Drury-Lane-Theater zu London engagirt und ein Liebling des Publikums; als ſie ſich 1722 mit Pepuſch verheirathete (ſ. den vorhergehenden Artikel) zog ſie ſich von der Bühne zurück und machte nur noch ihre Virtuoſität auf der Harfe geltend, die als für ihre Zeit bedeutend genannt wird. Geſtorben iſt ſie, wie auch ſchon im vorherg. Art. angedeutet iſt, im J. 1740.

Per, ital. Präpoſition, deutſch: für; z. B. Sonata per il Violino = Sonate für Violine; Concerto per il Cembalo = Konzert für das Klavier, u. ſ. w.

Peraudi, Marco Giuſeppe, in den erſten Jahren des 17ten Jahrhunderts zu Rom geb., trat 1640 in die Dienſte des Churfürſten von Sachſen, neben Heinrich Schütz, Albrici, Bontempi und Bernhard als Kapellmeiſter fungirend. Sein Tod iſt um 1670 zu ſetzen. Bekannt wurden von ihm eine 11ſtimmige Meſſe und eine 7ſtimmige Motette „Emendemus in melius“.

Perdendo, Perdendosi, (ital.) = verlierend, ſich verlierend, abnehmend, bedeutet in der Muſik daſſelbe was Diminuendo (ſ. d.).

Perego, Camillo, aus einer alten mailändiſchen Familie ſtammend und zu Mailand in der erſten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., wurde Geiſtlicher und ſtand als Dichter ſowohl wie als Muſiker bei ſeinen Landsleuten in großer Achtung. 35 Jahre lang bekleidete er das Amt eines Lehrers der Chorknaben am Dom zu Mailand und war zu gleicher Zeit auch Vicar an der Kirche Sto. Vito in Pasquirolo, wo er auch begraben iſt. 1574 war er noch am Leben. Zu Venedig erſchienen (1555) Madrigalen von ſeiner Kompoſition und nach ſeinem Tode kam ſein berühmteſtes Werk: „La Regola del canto fermo ambrosiano“ (Mailand, 1622) heraus.

Pereira, 1) Domenico Nunez, geb. zu Liſſabon um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, trat in den Dominikaner-Orden und wurde Kapellmeiſter am Dom zu Liſſabon. Nachgehends zog er ſich in das Kloſter von Camerate zurück und ſtarb daſelbſt am 29. März 1729. Er hat verſchiedentliche und geſchätzte Kirchenkompoſitionen in Mſcrpt. hinterlaſſen. — 2) Marco Salvador P., geb. zu Villa-Vicoſa in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, war zuerſt in ſeiner Vaterſtadt Kapellmeiſter, trat aber dann in gleicher Eigenſchaft bei dem König von Portugal in Dienſte, und ſtarb zu Liſſabon im J. 1655. Auf der liſſaboner Bibliothek befanden ſich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch viele Kirchenkompoſitionen von ihm in Mſcrpt.

Pereyra, Tommaſo, portugieſiſcher Jeſuit und Miſſionär, wurde 1680 nach China geſchickt und genoß bei dem Kaiſer dieſes Landes großes Anſehen, war auch Derjenige, welcher die Erlaubniß zur freien Ausübung der chriſtlichen Religion in ganz China erwirkte. Geſt. iſt er zu Peking im J. 1692. Er war auch ein guter Muſiker, komponirte Mancherlei und hinterließ auch einen Traktat: „Musica practica et speculativa“ (in 4 Theilen), der aber Mſcrpt. geblieben iſt und verloren gegangen zu ſein ſcheint.

Digitized by Google

Pereyra de Figueredo, Antonio, geb. zu Macao im Bisthum Guarda (in Portugal) am 14. Februar 1725, machte seine Studien im Jesuiten-Collegium zu Villa-Vicosa, wurde am heiligen Kreuz-Kloster zu Coïmbra Organist und trat dann 1744 in die Congregation des Oratoriums zu Lissabon, wo er am 14. April 1797 starb. Außerdem, daß er ein gelehrter Theologe und Philologe war, zeichnete er sich auch als Musiker aus und es waren von ihm sehr verdienstliche Kirchenkompositionen bekannt.

Perez, Davidde, der Sohn eines Spaniers, der sich zu Neapel niedergelassen hatte, und daselbst auch im J. 1711 geboren. Auf dem Conservatorium Sta. Maria di Loreto zu Neapel wurde er von Antonio Gallo zu einem tüchtigen Violinspieler gebildet, und Francesco Mancini unterwies ihn im Contrapunkte. Nach Beendigung seiner Studien ging er nach Palermo und wurde 1739 daselbst als Kapellmeister an der Kathedrale angestellt. In Palermo brachte er auch 1741 seine erste Oper zur Aufführung; sie hieß „L'Eroismo di Scipione" und ihr folgten bis ins J. 1748 noch „Astartea", „Medea" und „L'Isola incantata". 1749 ging er nach Italien zurück und machte mit der „Clemenza di Tito" ungemeines Glück. Nun verbreitete sich sein Ruf mehr und mehr und folgten Aufträge auf Aufträge für die bedeutendsten ital. Bühnen; so komponirte er u. a. 1750 für Rom „Semiramide" und „Farnace", 1751 für Genua „Merope", „Didone abbandonata" und „Alessandro nell' Indie", und in demselben Jahre für Turin „Zenobia" und „Demetrio". Als er in letztgenannter Stadt sich befand, machte man ihm Vorschläge, in den Dienst des Königs von Portugal zu treten; er nahm sie an und begab sich sogleich nach Lissabon, wo im J. 1752 sein „Demofoonte" aufgeführt wurde. Durch diese und verschiedene nachfolgende Opern, z. B. „Solimanno", „Adriano in Siria", „Ipermestra", „Siria", „Artaserse", erwarb er sich die Gunst des Hofes wie des Publikums in so hohem Grade, daß Werke anderer Komponisten neben den seinigen kaum aufkommen konnten. Dieser Gunst erfreute er sich 26 Jahre lang: man wurde in Lissabon nicht müde seine Werke zu hören und zu bewundern. Auch in weitere Kreise drang sein Ruf, und z. E. London, für welche Stadt er 1755 den „Ezio" geschrieben hatte, ließ seinem Talente glänzende Gerechtigkeit wiederfahren. Wie Händel, dem er in Anbetracht der Korpulenz und der Liebe zu gutem Essen und Trinken glich, wurde er im Alter blind, komponirte aber nichtsdestoweniger eifrig fort, indem er einem Andern seine Ideen in die Feder diktirte, bis er (zu Lissabon) im J. 1778 starb. — P's Talent war ein unzweifelhaft sehr schönes und ergiebiges; aber ihn als Jomelli ebenbürtig hinstellen zu wollen, wie öfters geschah, ist offenbar eine Ueberschätzung; sowohl an Eigenthümlichkeit als auch an Kraft der Gedanken übertraf Jomelli den Perez bei weitem. Wenn doch von einer Ebenbürtigkeit beider Komponisten die Rede sein soll, so kann diese nur im Fache der Kirchenmusik statthaben, wo P. in der That mehr Originalität und Energie des Ausdrucks entfaltet, als in seinen Opern. Man kennt von seinen Kirchensachen Psalmen, Messen, Motetten und vor allen Dingen die berühmt gewordene „Matutini de' Morti", von denen auch 1774 eine schöne Folio-Ausgabe in London erschien.

Digitized by Google

Perfetti, Bernardo, ein berühmter ital. Sänger aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, aus Siena gebürtig und aus einer adligen Familie ſtammend. Außer trefflichen muſikaliſchen Talenten und einer wunderherrlichen Stimme wurden ihm auch viele gute philoſophiſche, juridiſche und andere wiſſenſchaftliche Kenntniſſe zugeſchrieben, und endlich that er ſich noch als Dichter hervor. Italien hat er nie verlaſſen; aber alle größeren Städte dieſes ſeines Vaterlandes waren Zeugen ſeines Ruhmes. Am 13. Mai 1725 ward er auf dem Kapitol zu Rom in Gegenwart vieler Edeln und Gelehrten von dem Conſervator der Stadt mit einem Lobeerkranze gekrönt. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht bekannt.

Pergoleſe, oder **Pergoleſi,** Giovanni Battiſta, hieß nicht Giambattiſta Jeſi, wie Einige, ja die Meiſten behaupten, und war auch nicht zu Caſoria (im Neapolitaniſchen) oder zu Pergola (im Herzogthum Urbino), woher auch der Name Pergoleſe kommen ſoll, im J. 1707 geb., ſondern hieß wirklich Pergoleſe und war in der Nacht vom 3. Januar 1710 in der Stadt Jeſi geboren. (S. die 1831 erſchienene Biographie P's von Marcheſe Villaroſa). Im J. 1717 trat er in das Conſervatorium de' poveri di Gesù Chriſto (und nicht in das von Sto. Onofrio, wie öfter angegeben iſt), und lernte anfangs die Violine bei Domenico de Matteis. Er machte ſo gute Fortſchritte das der genannte Meiſter ihn dem berühmten Gaëtano Greco, welcher Lehrer der Kompoſition an erwähntem Conſervatorium war, aufs angelegentlichſte empfahl. Nach Greco's Tode ſetzte er unter Durante, und als dieſer eine Zeit lang von Neapel abweſend war, unter Feo das Studium der Muſik fort. Seine erſte größere Kompoſition, welche er noch als Zögling des Conſervatoriums ſchrieb, war ein Oratorium, „S. Guglielmo d'Aquitania" betitelt, das im Sommer des Jahres 1731 im Kloſter S. Agnello Maggiore mit ſolch' außerordentlichem Beifall aufgeführt wurde, daß die Fürſten Stigliano und Caracciolo nebſt dem Herzog Caraſa ihn ſogleich in ihren Schutz nahmen und ihm Arbeiten verſchafften. Im Winter 1731 auf 1732 komponirte er nun die Oper „Sallustia", in welcher beſonders die Arie „Per queste amare lagrime" Furore machte; ſodann das bekannte Intermezzo „La Serva padrona". Im Frühjahr 1732 ſchrieb er eine 10ſtimmige Meſſe nebſt Vesper für 2 Orcheſter, eine Opera buffa im neapolitaniſchen Dialekt „Lo frate inamorato" für das Theater de' Fiorentini und eine andere Oper „Il Prigioniero superbo" für das Theater S. Bartolomeo; 1734 die Oper „Adriano in Siria" und das Intermezzo „Lirietta e Tracollo", und 1735 die komiſche Oper „Il Flaminio". Noch im J. 1735 wurde er nach Rom berufen, woſelbſt er für das Theater Tordinone die „Olimpiade" ſchrieb. Allein dieſe Oper, welche mit Duni's „Nerone" zugleich erſchien, fiel durch, während letztere, nach ihres Verfaſſers eignem offenen Geſtändniß von weit weniger Gehalt, allgemeines Glück machte. Das kränkte P. tief und er kehrte augenblicklich nach Neapel zurück, komponirte ſein bekanntes „Dixit" und „Laudate" und ward durch den vollſtändigſten Beifall für jene früheren falſchen Urtheile entſchädigt. Indeſſen nahm ſeine Geſundheit täglich ab und er mußte auf Befehl der Aerzte nach Puzzuoli (bei Neapel)

Digitized by Google

gehen, um womöglich seine kranke Brust in der Landluft zu stärken. Doch war ihm Genesung nicht beschieden. Nachdem er noch die Kantate „Orfeo", ein „Salve Regina" und für die Minoriten des Klosters San Luigi sein berühmtes Stabat mater gesetzt hatte, starb er, am 16. März 1736 (und nicht 1739). Nach seinem Tode ertönten auf ein Mal alle Theater und Kirchen von seinen Werken. In Rom gab man die „Olimpiade" aufs Neue mit der größten Pracht, und je gleichgültiger man anfangs dagegen gewesen, desto mehr bewunderte man jetzt ihre Schönheit. Nach dem allgemeinen Urtheil der Italiener ist im musikalischen Ausdruck P. noch von Niemand übertroffen worden. Einige nennen ihn wohl den Dominichino oder gar den Rafael in der Musik; wieder Andere aber werfen ihm Wiederholungen, einen abgebrochenen Styl und Verrückungen vor, welche den komponirten Text beeinträchtigen. Im Ganzen ist er mehr dem Weichen als dem Kräftigen zugeneigt, und es ist auch nicht zu leugnen, daß durch sein berühmtestes Werk, das Stabat mater, ein gewisser schwächlicher Zug geht, und daß nur das Rührende darin ergreifend ausgedrückt ist.

Peri, Giacomo oder Jacopo, aus einer florentinischen Adels-Familie stammend und in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Florenz geb., studirte die Musik bei Cristoforo Malvezzi in Lucca und trat um 1601 als Kapellmeister in die Dienste des Herzogs von Ferrara. Spätere Nachrichten über ihn fehlen. — P. hat in der Kunstgeschichte einen Namen als zu Denen gehörend, welche auf die Transformation der Musik zu Ende des 16ten und zu Anfang des 17ten Jahrhunderts ihren Einfluß übten, indem er an den Bestrebungen Emilio del Cavaliere's, Caccini's, Corsi's u. a. sich betheiligte und so an der Schöpfung des musikalischen Drama's (der Oper) mithalf. Das erste derartige Werk, an dem er in Gemeinschaft mit Corsi und Caccini arbeitete, war das Pastorale „Dafne", Text von Rinuccini, welches 1594 zu Florenz im Hause Corsi's aufgeführt wurde. Der Erfolg, den es hatte, bewog Rinuccini ein zweites Pastorale — „Orfeo ed Euridice" — zu dichten, welches P. fast ganz allein in Musik setzte und welches ebenfalls zu Florenz bei Gelegenheit der Festlichkeiten zur Hochzeit Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medicis aufgeführt wurde. Im J. 1600 kam das erwähnte Werk zu Florenz im Druck, unter dem Titel: „Le Musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini etc.". Die Vorrede dazu enthält interessante Details über die Entstehung der „Dafne" und „Euridice", über den Antheil, den Caccini an der Komposition hatte u. s. w. Daß P. noch ein drittes Pastorale „Arianna" komponirt habe, ist nicht hinlänglich erwiesen.

Perillo, Salvatore, geb. zu Neapel im J. 1731, trat in das Conservatorium S. Onofrio und wurde daselbst ein Schüler Durante's. Nach Beendigung seiner Studien ging er nach Venedig und blieb auch daselbst bis an seinen 1793 erfolgten Tod. Von 1757 bis 1799 sind folgende Opern von ihm, zumeist mit vielem Glück, aufgeführt worden: „Berenice", „La buona figliuola", „I Viaggiatori ridicoli", „La Donna Girandola", „La Finta semplice", „La Villeggiatura", „I tre Vagabondi", „Demetrio".

Periode, bedeutet in der Musik die Vereinigung solcher einzelnen melodischen

Digitized by Google

Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten.

Periodonicus, zu Deutsch Kreiskämpfer, nannten die Alten einen solchen Tonkünstler, der in allen den sogen. heiligen Spielen den Preis gewonnen hatte. (S. im Uebrigen Wettstreit).

Perne, François Louis, ausgezeichneter Musikgelehrter und auch verdienstlicher Komponist, wurde im J. 1772 zu Paris geboren und in seinem 8ten Jahre als Chorknabe bei der Kirche St. Jaques-de-la-Boucherie angenommen. In der Maitrise dieser Kirche wurde er vom Abbé d'Haudimont in der Harmonie und dem Contrapunkte unterrichtet und machte gute Fortschritte. Als im J. 1792 die Maitrisen aufgehoben wurden, ging er als Chorist an die große Oper, fühlte aber im J. 1799 vom vielen Singen seine Brust sehr angegriffen und trat nun bei dem Orchester des genannten Institutes als Contrabaßspieler ein. Schon durch einige Instrumental-Kompositionen bekannt, hatte er im J. 1801 Gelegenheit, seinen Ruf als Tonsetzer noch zu befestigen; er schrieb nämlich nach Abschluß des Concordats mit dem Pabste und der Wiedereinsetzung des katholischen Cultus im Auftrage der Mitglieder der großen Oper eine Messe zum Cäcilientage, welche mit vielem Beifall aufgeführt wurde. Im J. 1802 fing er an Unterricht in der Harmonie und Komposition zu ertheilen und begann auch sich spezieller mit historisch-musikalischen Forschungen zu beschäftigen. Zu dem Ende fing er noch an, mit ungemeinem Eifer die Lücken in seiner wissenschaftlichen Erziehung auszufüllen, und namentlich studirte er noch mit Beharrlichkeit alte und neue Sprachen. Im J. 1811 wurde er am Conservatorium zum Hülfsprofessor Catels ernannt, und 1816, als nach einjähriger Schließung der genannten Anstalt, dieselbe als Ecole royale de chant et de déclamation neu organisirt wurde, erhielt P. daselbst die Stelle als Inspecteur général, quasi Oberleiter. Verschiedene Verdrießlichkeiten ließen ihn 1822 seinen Abschied nehmen und mit eine Pension von 4000 Franken jährlich zog er sich nach einem ihm gehörigen Landhause im Dorfe Chamouille bei Laon zurück. Hier lebte er, seinen Studien und der Cultur seines Gartens hingegeben, sorglos bis ins J. 1830, wo ihn die Juli-Revolution aus seiner Muße aufstörte: seine Pension blieb aus und zu dieser Existenzsorge kam noch die Furcht vor der angedrohten Invasion der fremden Mächte. Letzterer Umstand war es vorzüglich, der ihn bewog, sein Dorf zu verlassen und hinter den Mauern einer Stadt größere Sicherheit zu suchen. Er wählte daher Laon zu seinem ferneren Aufenthaltsorte, fand aber das dortige Klima seiner Gesundheit nicht zuträglich, und beschloß endlich, nach vielfältigem Zaudern und Zögern, eine Uebersiedlung wo andershin vorzunehmen. Doch schon war es zu spät dazu; eine Brustwassersucht hatte sich ausgebildet, und dieser unterlag er am 26. Mai des Jahres 1832. — Untersuchungen über die Musik der Alten und des Mittelalters waren P's Specialität, und er hat darin Vortreffliches geleistet. Leider aber sind viele von seinen Arbeiten, namentlich die größeren derselben, theils Manuscript geblieben, theils nicht ganz vollendet; Fétis in seiner Biogr. universelle giebt

Digitized by Google

eine Liste dieser Arbeiten. Eben so hat P. Messen und andere Kirchenstücke, eine dreistimmige Officiatur für alle Sonn- und Festtage des Jahres, eine desgl. für die Orgel allein, ferner die Musik der Chöre aus Racine's „Esther" hinterlassen. Was von seinen historischen und kritischen Arbeiten gedruckt ist, befindet sich in der von Fétis redigirten „Revue musicale" (in den Bänden I.—IX.); darunter ist auch sein Hauptwerk, wenn man so sagen kann, die „Nouvelle exposition de la Séméiographie musicale grecque". Er hatte dieses Memoire schon im J. 1815 der französischen Akademie vorgelegt, welche einen äußerst günstigen Bericht darüber abstattete; leider konnte er aber keinen Verleger finden und die Arbeit, wunderbar an Scharfsinn und Tiefe der Forschung, mußte ihren Platz, in einzelne Artikel auseinandergezerrt, in der oben erwähnten Musikzeitung finden. Um zu beweisen, daß die griechische Notation nicht so erschrecklich komplicirt sei, wie man sich gemeiniglich vorstellt, hatte er es auch unternommen, die Partitur der Gluck'schen Tauris-Iphigenie in jene Notation zu bringen! Eine schätzenswerthe Arbeit von ihm ist auch die „Ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accomp. de piano", welche sich, nebst Anmerkungen, in den 1830 von Francisque Michel herausgegebenen „Chansons du châtelain de Coucy etc." befindet. — Endlich sind noch von ihm gedruckt: leichte Klaviersonaten, Variationen, eine 4stimmige Fuge mit 3 Subjekten, welche auch mit umgekehrtem Blatte gesungen werden kann, zwei Pianoforte-Schulen und eine Harmonielehre in Beispielen.

Perotti, Giovanni Domenico, geb. zu Vercelli im J. 1760, machte zuerst musikalische Studien bei Fioroni, Domkapellmeister in Mailand und ging dann nach 3 Jahren noch zum Pater Martini nach Bologna. Nachgehends wurde er in Vercelli Domkapellmeister und bekleidete dieses Amt noch im J. 1820. Außer vielen Kirchensachen hat er auch Opern geschrieben, von denen aus den Jahren 1788 und 1789 „Zemira e Gondarte" und „Agesilao" zu nennen sind.

Perotti, Giovanni Agostino, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Vercelli im J. 1774, erhielt seine erste musikalische Erziehung von seinem Bruder Domenico und ging dann zu weiterer Ausbildung zum Pater Mattei nach Bologna. Mit 20 Jahren trat er mit Kirchen- und Theaterkompositionen hervor und seine erste Oper „La Contadina nobile" wurde 1795 zu Pisa aufgeführt. Das Jahr darauf wurde er zur Komposition mehrerer Ballets nach Wien berufen, woselbst er auch als Cembalist bei der italienischen Oper wirkte. In gleicher Eigenschaft ging er 1798 auch nach London. Nach Verlauf einiger Jahre nach Italien zurückgekehrt, ließ er sich in Venedig nieder, wurde daselbst Mitglied mehrerer musikalischen und gelehrten Gesellschaften (er war nämlich auch Dichter und Schriftsteller) und folgte endlich im Mai 1817 dem Furlanetto als Kapellmeister an der Markuskirche nach. Die Zeit seines Todes können wir nicht angeben. — Seine Kirchensachen wurden in Italien sehr geschätzt. Von seinen die Musik betreffenden schriftstellerischen Arbeiten kennt man ein Gedicht: „Il buon gusto della musica" (Venedig, 1808) und die von der italienischen

Digitized by Google

Gesellschaft der Künste und Wissenschaften gekrönte Preisschrift „Sullo stato attuale della musica italiana etc." (Venedig, 1812).

Persiani, Giuseppe, geb. um 1805 zu Recanati im Kirchenstaate, machte seine Kompositionsstudien auf dem Real Colleggio di musica zu Neapel, wo insbesondere Tritto sein Lehrer war. Im J. 1826 brachte er zu Florenz seine erste Oper, „Piglia il mondo come viene", zur Aufführung, der bald eine andere „L'Inimico generoso", und zu Parma der „Attila" folgten. In den Jahren 1827 und 1828 brachte er die Opern „Danao rè d'Argo" und „Gaston de Foix" in Florenz und Venedig auf die Bühne, welche Glück machten. Von seinen nachherigen Opern ist uns nur noch „Ines de Castro" bekannt, welche in Paris, aber ohne Erfolg, gegeben wurde. — Seine Frau, die Tochter des berühmten Sängers Tachinardi, ist als Sängerin berühmt und war bis vor nicht gar langer Zeit eine der schönsten Zierden der pariser und londoner italienischen Oper.

Persuis, Louis Luc Loiseau de, Sohn eines Musikdirektors an der Kathedrale zu Metz und geb. in dieser Stadt am 21. Mai 1769, bildete sich zu einem guten Violinspieler und ging dann mit einer Sängerin, mit der er ein Liebesverhältniß angeknüpft hatte, nach Avignon, wo er Violin-Unterricht gab. 1787 ging er dann nach Paris und brachte im Concert spirituel ein Oratorium seiner Komposition, „Le Passage de la mer rouge" mit Beifall zu Gehör. 1790 trat er als Violinist in das Orchester des Theater Montansier und nach 3 Jahren in das der großen Oper, blieb aber nicht lange daselbst, indem er sich mit dem Orchesterdirektor Rey nicht vertragen konnte. 1804 wurde er an der großen Oper als Chef de chant (eine Art Correpetitor) angestellt und 1810 wurde er als Rey's Nachfolger Orchesterdirektor. Als Choron im J. 1814 die Direktion der großen Oper hatte, war P. Generalinspektor der Musik an derselben Anstalt; die beiden Künstler lebten aber in beständigem Hader und folgender Vorfall vermehrte noch ihren gegenseitigen Haß: P. hatte 1812 seine Oper „La Jerusalem delivrée" ohne großen Erfolg zur Aufführung gebracht, und das Werk sollte 1815 wieder aufgeführt werden, und zwar auf Befehl des Königs; Choron erfuhr das, und, noch ehe er den Befehl erhalten hatte, ließ er die Dekorationen der „Jerusalem" theils zerstören, theils für andere Stücke umändern, so daß die Oper vorläufig noch nicht gegeben werden konnte. Die Wuth P's kann man sich denken; er bot nun seinen ganzen Einfluß auf, den er bei Hofe hatte, und bewirkte endlich Chorons Absetzung, worauf er selber, im J. 1817, Direktor der großen Oper wurde. Er bewies sich dieser Stelle vollkommen gewachsen, denn niemals befand sich die große Oper in einem blühendern Zustande, als unter seiner Leitung. Unglücklicherweise stellten sich aber bald nach seiner Ernennung die Symptome einer Brustkrankheit ein, an der er denn auch am 20. Dezember 1819 starb, nachdem wenige Tage vorher der König, welcher ihm schon früher den Titel eines Kapellmeisters und Intendanten seiner Musik verliehen, ihn zum Ritter des St. Michaels-Ordens gemacht hatte. Zu bemerken ist auch noch, daß bei der Gründung des Conservatoriums P. als einer der Gesangprofessoren angestellt wurde, diese Stelle aber

Digitized by Google

bei der Reform des Instituts im J. 1802, zugleich mit seinem Freunde Lesueur, verlor. — Außer der oben angeführten „Jerusalem" hat Persuis noch Folgendes fürs Theater komponirt: die Opern „Estelle", „La Nuit espagnole", „Phanor et Angola", „Fanny Morna", „Le Fruit défendu", „Marcel"; dann die Ballete: „Ulysse", „Nina", „L'Epreuve villageoise", „Le Carnaval de Venise", und endlich noch einige Gelegenheits-Opern in Gemeinschaft mit Anderen, z. B. mit Gresnick, Lesueur, Kreutzer, Spontini, als da sind: „Léonidas", „L'Inauguration de la Victoire", „Le Triomphe de Trajan", „L'Heureux retour", „Les Dieux rivaux".

Perthaler, Caroline, ausgezeichnete Klavier-Virtuosin, geb. zu Gratz im J. 1805, fing erst in ihrem 12ten Jahre an Klavier zu spielen, hatte es aber bereits mit 15 Jahren so weit gebracht, daß sie sich konnte öffentlich hören lassen. Hierauf begab sie sich nach Wien und studirte noch eine Zeit lang unter Czerny. 1826 machte sie eine Kunstreise durch Deutschland, überall, wo sie auftrat, durch ihr fertiges und geschmackvolles Spiel ungetheilten Beifall erntend, und seit 1831 wählte sie München zu ihrem Aufenthaltsorte, daselbst Unterricht ertheilend. Im Sommer 1836 ging sie nach Griechenland, kehrte aber nachgehends wieder nach München zurück und lebte daselbst noch als geschätzte Lehrerin zu Anfang der 40er Jahre.

Perti, Giacomo Antonio, geb. zu Bologna im J. 1656, stand zuerst in den Diensten des Großherzogs von Toskana, ward aber dann nach Wien berufen, wo er beinahe 40 Jahre lang blieb, den Kaisern Leopold und Karl VI. diente und von Ersterm auch zum Hofrath ernannt wurde. Gegen sein 70stes Lebensjahr kehrte er nach Bologna zurück, wurde daselbst Kapellmeister an der Kirche S. Petronio und starb erst im J. 1747. — Von den vielen Opern P's sind folgende zu nennen: „Atide", „Marzio Coriolano", „Flavio", „Rosaura", „L'Incoronazione di Dario", „L'Inganno scoperto per vendetta", „Brenno in Efeso", „Furio Camillo", „Nerone fatto Cesare", „Il Rè infante", „Laodicea e Berenice", „Apollo geloso", „Venceslao", „Lucio Vero". Unter seinen vielen und bedeutenden Kirchensachen sind die Oratorien „Abramo, vincitor de' propri affetti", „Giesù al sepolcro" und „La Morte del Giusto" anzuführen. Als gedrucktes Werk von ihm kennt man: „Cantate morali e spirituali a una e due voci, con Violini e senza" (Bologna, 1688).

Pervé, Nicolas, ein Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts und wahrscheinlich zu Lyon geb., wo auch mehrere seiner Werke herauskamen. Wie die meisten Musiker seiner Zeit ging er nach Italien und wurde 1581 als Nachfolger Orazio Caccini's an der Kirche Sta. Maria Maggiora zu Rom angestellt. Wahrscheinlich starb er 1587, denn in diesem Jahre folgte ihm Francesco Soriano in seinem Amte nach und man kennt auch kein Werk von ihm, das nach dieser Zeit erschienen wäre. — Gedruckt sind von ihm 4- — 8stimmige Chansons (Lyon, 1578) und fünfstimmige Madrigalen (Venedig, 1585). In den Sammlungen: „Il quarto libro delle Muse a 5 voci" (Venedig, 1574), „Dolci affetti" (Rom. 1568) und „Il Lauro Verde" (Antwerpen, 1591) findet man ebenfalls Arbeiten von P.

Digitized by Google

Pesadori, Madame Antoinette, Klaviervirtuosin, geb. zu Dresden am 6. März 1799. Ihr Familienname war Pechwell und schon im Alter von 10 Jahren ließ sie sich mit Beifall öffentlich hören. Ihr Lehrer auf dem Klavier war damals Klengel und rastlos studirte sie unter dessen strenger aber wohlgemeinter Leitung. In der Theorie der Musik unterrichtete sie Dotzauer. Nachgehends trat sie in Dresden sehr oft und stets mit reichstem Beifall in Konzerten auf; es ist uns aber nicht bekannt, daß sie auch außerhalb der sächsischen Hauptstadt ihr gefühl- und geschmackvolles Spiel hätte hören lassen. Als Lehrerin, so wie als Frau von Bildung und Liebenswürdigkeit geschätzt, starb sie am 20. September 1834.

Pesante, (ital.), schwer, gewichtig, bezeichnet den stark accentuirten, in jeder Note hervorgehobenen Vortrag einer Stelle.

Pescetti, (spr. Peschetti), Giovanni Battista, geb. zu Venedig im Anfang des 18ten Jahrhunderts, war ein Schüler des berühmten Lotti und brachte seine erste Oper im J. 1726 in Venedig zur Aufführung, in welcher Stadt er auch fast fortwährend bis ins J. 1737 blieb. Dann ging er nach London, schrieb dort einige Opern und das Oratorium „Il vello d'oro" und kehrte nach Verlauf dreier Jahre wieder nach Venedig zurück, wo er noch einige Opern zur Aufführung brachte und dann 1758 starb. — Die Titel folgender Opern P's sind noch bekannt: „Il Prototipo", „La Cantatrice", „Dorinda", „I tre Defensori della patria", „Demetrio", „Diana ed Endimione", „Alessandro nell' Indie", „Tullo Ostilio", „Ezio". Fast noch mehr als seine Opern wurden P's Kirchensachen geschätzt. Auch kennt man von ihm eine Sammlung von 9 Klaviersonaten.

Pesch, Carl August, geb. um 1730 zu Braunschweig, war anfangs am Hofe daselbst Musiklehrer und zeichnete sich besonders im Violinspielen aus. Im J. 1767 begleitete er den damaligen Herzog von Braunschweig nach London, wo Streichtrio's seiner Komposition gedruckt wurden. Wieder nach Braunschweig zurückgekehrt, wurde er daselbst Konzertmeister und starb als solcher im August des Jahres 1793. — Einige Violin-Konzerte von ihm sind bei André in Offenbach erschienen.

Peschel, Friedrich Wilhelm, im J. 1750 geb., ward 1776 Organist an der St. Bernhardinkirche in Breslau und starb den 25. November 1806, mit dem Rufe eines vortrefflichen Meisters auf der Orgel.

Pesci, (spr. Peschi), Sante, geb. um 1712, war von 1744 an, als Nachfolger Gaëtano Latilla's, an der Kirche Sta. Maria Maggiore zu Rom, bis an seinen Tod, der am 3. September 1786 erfolgte. Sein Amtsnachfolger war Raimondo Lorenzini. In der Sammlung des Abbate Santini befinden sich verschiedene Kirchensachen seiner Komposition.

Pesenti, Martino, um 1610 zu Venedig blind geboren und 1660 gestorben, gab zu Venedig Messen, Motetten und Instrumentalstücke in den Druck. — Ein anderer Pesenti, Michele mit Vornamen, lebte gegen Ende des 15ten und zu Anfang des 16ten Jahrhunderts. Petrucci da Fossombrone hat in seiner „Frottole" betitelten Sammlung ital. Canzonetten von P. abgedruckt.

Digitized by Google

Peſtel, Johann Ernſt, geb. zu Brega im J. 1659, kam als Knabe auf die Schule zu Altenburg, wo er neben den gewöhnlichen Lehrgegenſtänden auch von dem damaligen berühmten Hoforganiſten J. E. Witte in der Muſik unterrichtet wurde. Die guten Fortſchritte, die er darin machte, und ſein unverkennbares Talent, wurden Urſache, daß man ihn allgemein beredete, ſich der Muſik als ausſchließlichem Lebensberuf zu widmen. Er that es und ging zu dem Ende nach Leipzig, wo ihn der junge Weckmann, der Sohn des berühmten hamburgiſchen Organiſten dieſes Namens, noch ferner unterrichtete. 1680 erhielt er den Ruf als Organiſt nach Weida im Voigtlande. Von hier kam er 1684 als Stadtorganiſt nach Altenburg, und 1687 ward er zum Hoforganiſten daſelbſt ernannt. In dieſer Stelle fühlte er ſich ſo wohl und glücklich, daß er jeden andern Ruf, der nach der Zeit noch an ihn erging, wie z. B. nach Breslau und Gotha, unbedingt ausſchlug. Geſtorben iſt er erſt im J. 1743. Allgemein ſchätzte man ihn als einen großen Orgelſpieler. Auch hat er vieles für ſein Inſtrument komponirt; jedoch iſt Nichts davon im Druck erſchienen.

Peterſen, Peter Nikolaus, geb. am 2. September 1761 zu Bederkeſa im Bremiſchen, war anfangs nur ein ſimpler Bierſiedler, arbeitete ſich aber nach und nach ſo herauf, namentlich im Flöteblaſen, daß man ihn zu Ende des vorigen und anfangs dieſes Jahrhunderts zu den beſten deutſchen Flöten-Virtuoſen zählte und ihn ſogar dem berühmten Dulon an die Seite ſtellte. 1790 hatte er ſich in Hamburg niedergelaſſen, woſelbſt er am 19. September 1830 ſtarb. — Etüden und Variationen für Flöte von ſeiner Kompoſition ſind im Druck erſchienen. — Sein Sohn, Carl Auguſt P., geb. zu Hamburg am 27. Mai 1801, erwarb ſich große Fertigkeit auf der Violine und dem Klavier und habilitirte ſich nachgehends als Muſiklehrer in Hamburg. Mannichfache Violin- und Klavierkompoſitionen von anſprechendem Weſen ſind von ihm in den Druck gegeben worden.

Petiscus, Johann Conrad Wilhelm, geboren zu Berlin im J. 1763 und nachgehends Prediger an der reformirten Kirche in Leipzig, machte ſich durch verſchiedene leſenswerthe Abhandlungen in der leipz. allg. muſ. Zeitung (z. B. in den Jahrgängen 1807 und 1808) bekannt und ſpielte auch gut Violine. Ferner überſetzte er die Violinſchule des pariſer Conſervatoriums ins Deutſche und beſorgte eine neue (die letzte) Ausgabe — theilweiſe auch Umarbeitung — von Leopold Mozarts Violinſchule.

Petit, (ſpr. P'tih), Adrien, mit dem Beinamen Coclicus, in Deutſchland um 1500 geb., kam ſehr jung nach Frankreich und ſtudirte die Muſik unter Josquin. Dann reiſ'te er, beſuchte z. E. Italien, und ſcheint endlich wieder nach Deutſchland zurückgekehrt und dort geſtorben zu ſein. — In verſchiedenen Sammlungen von Adrien Le Roy und Robert Ballard findet man Motetten ſeiner Kompoſition, und dann iſt auch eine Sammlung 4ſtimmiger Geſänge von ihm — Nürnberg, 1552 — herausgekommen unter dem Titel „Consolationes ex psalmis Davidicis". Endlich hat man von ihm einen Traktat unter dem Titel: „Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico discipulo Josquini Deprès, in quo praeter caetera tractantur haec: de modo

Digitized by Google

ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione" (Nürnberg, 1552). Wahrscheinlich ist dies dasselbe Werk, welches Lixenius und Possevin unter dem Namen Andreas Petri oder Petrus und Adrian Petri anführen; denn der Titel des Buches, Druckort und Datum stimmen genau überein.

Petitpas, (spr. P'tipah), Mademoiselle, eine berühmte französische Sängerin aus dem vorigen Jahrhundert, wurde 1706 geb. und 1725 bei der großen Oper in Paris engagirt. 1732 ging sie heimlich nach England, trat aber das Jahr darauf wieder bei der großen Oper ein, und starb zu Paris am 24. Oktober 1739.

Petri, Johann Gottfried, geb. zu Sorau am 9. Dezember 1715, studirte in Halle die Rechte und war auch eine Zeit lang als Docent derselben dort angestellt; eine unbezwingliche Liebe zur Musik indessen brachte ihn so weit, daß er daß Jus aufgab und die Tonkunst zu seinem fernern Lebensberuf wählte. In seiner Jugend schon darin unterrichtet, brachte er es durch unablässigen Fleiß bald zu bedeutender Fertigkeit auf mehreren Instrumenten, namentlich auf dem Klavier und der Violine, und erwarb sich zugleich auch gründliche Kenntnisse in der Theorie. Nachgehends ward er Kantor und Musikdirektor zu Görlitz und starb endlich daselbst am 6. Juli 1795. — Man hat von ihm viele Kirchen-Kantaten, Instrumentalstücke und auch ein Oratorium „Die drei Männer im feurigen Ofen".

Petri, Johann Samuel, wahrscheinlich ein Verwandter des Vorhergehenden, geb. am 1. September 1738 zu Sorau. Sein Vater war damals Kantor daselbst, hielt ihn aber beständig von der Musik ab und erlaubte ihm erst Unterricht darin zu nehmen, nachdem er schon heimlich und ganz für sich selbst ohne allen Unterricht Klavier gelernt hatte. Nun wurde der Organist an der Pfarrkirche und Schloßkapelle im Klavier- und Orgelspielen sein Lehrer, und als dieser schon nach 3 Vierteljahren starb, war P. bereits im Stande den Verstorbenen, bis zur Ankunft des neuen Organisten, im Amte zu ersetzen. Bald versuchte er sich auch in allerhand Kompositionen, lernte für sich Violoncell, Violine, Flöte und Harfe spielen und stiftete endlich, noch als Schüler des Gymnasiums, ein kleines Liebhaber-Konzert, in welchem er öfter auch als Klavierspieler auftrat. Als er die Universität Halle bezog, um Theologie zu studiren, mußte er seinem Vater das heilige Versprechen ablegen, dort nur ganz heimlich Musik zu treiben und zu Niemand zu sagen, daß er musikalisch sei. Die Besorgniß, die Musik möchte ihn sonst von seinen theologischen Studien abhalten, veranlaßte den Vater zu dieser Maßregel. Zwei Jahre hielt er auch das Versprechen; da aber verrieth ein Zufall sein Talent und seine trefflichen Kenntnisse und er ward zum Lehrer der Musik am Pädagogium in Halle ernannt. Vom Vater die Erlaubniß zur Annahme dieser Stelle zu erlangen, hielt, obgleich er seine Studien dabei fortsetzen konnte und wollte, sehr schwer. Nach kaum absolvirtem akademischen Cursus hatte sich sein Ruf als Klavier- und Orgelspieler, wie überhaupt als Musiker, schon so weit verbreitet, daß er zum Kantor in Lauban gewählt wurde. Von hier aus wurde er dann 1772 als Kantor nach Bautzen berufen und hier starb er am 12. April 1808. — Er hat sehr Viel komponirt,

Digitized by Google

es ist aber davon Nichts gedruckt worden. Am bekanntesten machte er sich durch das didaktische Werk „Anleitung zur praktischen Musik", welches zuerst 1767 in Lauban und dann in einer verbesserten und vermehrten Gestalt im J. 1782 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien.

Petrini, Franz, geb. zu Berlin im J. 1744, erhielt von seinem Vater, königl. preußischem Kapellmusikus, Unterricht auf der Harfe und fand um 1765 eine Anstellung als Harfenist in der Kapelle des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin. Vor 1770 jedoch schon ging er nach Paris, wo er bald einer der gesuchtesten Harfenlehrer wurde und seine Kompositionen so lange in der Vogue blieben, bis Krumpholtz durch die seinigen ihn in den Hintergrund drängte. Bis 1812 setzte er sein Lehrergeschäft fort; gestorben ist er aber erst im J. 1819. Außer seinen vielen und verschiedenartigen Harfen-Kompositionen und einer Harfenschule erschien von ihm 1796 ein „Système d'harmonie", welches er nachgehends umarbeitete und unter dem Titel „Étude préliminaire de la composition, selon le nouveau système de l'harmonie, en 60 accords" (Paris, 1810, im Selbstverlage). — Ein Sohn von ihm, Henri mit Vornamen und um 1775 geboren, war ebenfalls ein geschickter Harfenspieler, starb aber in noch jungen Jahren. Herausgegeben hat er Sonaten, Potpourri's, Variationen für Harfe und Gesänge mit Harfenbegleitung. — Therese Petrini war eine ältere Schwester von Franz P. und zu Berlin im J. 1736 geb. Von ihrem Vater erhielt sie den ersten Unterricht auf der Harfe und im Gesange und nachgehends ward Agricola noch ihr Lehrer. Als Harfenspielerin und Sängerin geschätzt, erhielt sie eine Anstellung in der Kapelle des Markgrafen Karl zu Berlin und starb hier, nachdem sie einige kleinere Kunstreisen in Deutschland gemacht hatte, um das Jahr 1780.

Petrucci, (spr. —tschi), Ottavio oder Ottaviano, gewöhnlich mit dem Zusatze da Fossombrone, Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, wurde von unbemittelten Eltern den 18. Juni 1466 eben zu Fossombrone im Kirchenstaate geboren. Nachdem er eine gute Erziehung genossen hatte und wissenschaftlich ausgebildet war, begab er sich, 25 Jahre alt, nach Venedig, um sich in der Buchdruckerkunst, die er vielleicht in Rom erlernt hatte, noch mehr auszubilden. Nach langen Versuchen gelangte er endlich dahin, einer Kunst auf die Spur zu kommen, die ihm allein mit seltner Auszeichnung gelang. Arm an solchen Mitteln, die dazu erforderlich waren, seine Pläne auch auszuführen, vereinigte er sich mit einigen Personen und suchte dann um ein ausschließliches Recht nach, Figural- und Choral-Musik wie auch Lauten- und Orgel-Tabulaturen drucken zu dürfen, welches er auch am 25. Mai 1498 auf 20 Jahre erhielt. (Gerber sagt in seinem Lexikon der Tonkünstler, Bd. III., P. habe dieses Privilegium vom Pabst Leo X. bekommen; das ist aber falsch, wie deutlich aus dem in Schmid, O. d. P. d. F., S. 11 abgedruckten auf dies bezüglichen Aktenstücke zu ersehen ist). Von dieser Zeit an bis zum J. 1511 verlegte er nun eine große Menge von Tonwerken, als bedeutende Sammlungen von Motetten und weltlichen Gesängen, Messenausgaben, Lamentationen, Lautenbüchern ꝛc. von berühmten Komponisten der damaligen Zeit. Der mißlichen

Digitized by Google

Zeitumstände wegen hatte der Verkauf der P'schen Verlagswerke aber nicht den gewünschten Erfolg. Die fortwährenden auswärtigen Kriege und die Gährungen im Innern des venezianischen Staates hatten alle Handelsverbindungen zerrissen und so kam es, daß große Massen seiner Auflagen liegen blieben, wofür große Geldmittel verwendet worden waren, ohne die erforderlichen Zinsen getragen zu haben. Im J. 1511 (nicht 1513, wie Gerber irrthümlich angiebt) begab sich P. wieder in seine Vaterstadt Fossombrone, überließ aber den ganzen Verlag seinen Gesellschaftern in Venedig. Um aber auch im römischen Staate sich und seiner Gesellschaft einen erweiterten Absatz zu verschaffen, kam P. beim päbstlichen Stuhle um ein ausschließliches Musikdruckrecht ein und dieses wurde ihm auch am 22. Oktober 1513 auf 15 Jahre ertheilt. Ebenso verlängerte ihm der Freistaat Venedig auf sein Ansuchen das 1498 erhaltene Privilegium. Vom J. 1523 an geht jede musikalisch-typographische Thätigkeit P's verloren, wenngleich seine vom Pabst erworbenen Rechte noch lange nicht erloschen waren. 3 Jahre vor seinem Tode, nämlich 1536, begab er sich auf angelegentliches Ersuchen des Senats nach Venedig zurück. Die körperlichen Anstrengungen, denen P. sein thätiges Leben geweiht hatte, versetzten ihn schon einige Jahre vor seinem Tode in einen sehr leidenden Zustand, welcher sich anfangs 1539 in eine schmerzliche Krankheit verwandelte und woran er nach 4 Monaten, den 7. Mai starb. Der Notendruck dieses Typographen war ein doppelter, es wurde nämlich zuerst das Notensystem und dann die Noten selbst gedruckt. Bis jetzt sind nur 32 verschiedene musikalische Werke, von P. gedruckt, bekannt, wovon das erste (Motetti XXXIII.) im J. 1502 herauskam. Die größeren Werke sind: „Missarum Josquini libri III.“, „Odhecaton (fälschlich statt Hodecaton) vel cantus centum signati“ (eine Sammlung weltlicher Gesänge von verschiedenen Komponisten), „Frottole libri IX.“ (enthält 580 4stimmige Gesänge), „Lamentationum libri II.“, „Intavolatura de Lauto libri IV.“, „Motetti della Corona libri IV.“ (enthält 83 Gesänge) ꝛc. Sämmtliche von P. gedruckten Musikwerke sind äußerst rar und selten ganz vollständig.

Petschke, Hermann Theobald, geb. zu Bautzen am 21. März 1806, lebt als Advokat und Doktor der Rechte zu Leipzig und hat sich durch Vokalkompositionen, namentlich vierstimmige Männergesänge, einen guten Namen gemacht.

Petteia, ein Theil der Melopöie (s. d.) der Griechen, in dem die Lehre enthalten war, welche Töne ein Tonsetzer gebrauchen und welche er nicht gebrauchen, wie oft er einen Ton wiederholen durfte, und mit welchem Ton er ein Tonstück anfangen und wieder schließen lassen mußte.

Petz, Johann Christoph, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu München geb., war daselbst zuerst als Hofmusikus angestellt, ging dann nach Bonn als Kapellmeister des Churfürsten von Köln und wurde endlich nach Stuttgart berufen, wo er ebenfalls als Kapellmeister fungirte und im J. 1716 starb. — Gedruckt erschienen von ihm Messen, Motetten und Psalmen, Sonaten für 2 Violinen und Violoncell und Sonaten für Flöte und Baß.

Petzmayer, Johann, der größte lebende Virtuos auf der Streich- und Schlagzither, geboren im J. 1810 zu Wien, lebt zu München in den Diensten

Digitized by Google

des Herzogs Max. Mehrfache Kunstreisen haben ihm ehrendste Anerkennung gebracht.

Petzold, Karl Eugen, geb. den 7. November 1813 zu Ronneburg im Herzogthum Altenburg, zeigte frühzeitig Lust und Anlage zur Musik und wurde bis in sein 15tes Jahr in seinem Geburtsorte mehrfach musikalisch unterrichtet, z. B. von seinem 10ten Jahre an im Klavier-, und vom 11ten an im Violinspielen, auch beim Stadtmusikus auf den meisten übrigen gangbaren Instrumenten; seine ersten Kompositionsversuche, die er ohne alle theoretische Anleitung machte, fallen in sein 12tes Jahr. 1828 kam er auf die Thomasschule nach Leipzig, blieb auf derselben bis 1836 und hatte während dieser Zeit theoretischen Unterricht beim Kantor Weinlig, wie er auch als Solosänger und Präfekt fungirte und fleißig komponirte. 1836 bezog er die Universität Leipzig, hörte theologische und philosophische Collegia, studirte aber vorzugsweise unter den besten leipziger Kräften die geliebte Tonkunst weiter. Im Winter 1838 ging er an das Theater zu Bautzen als Musikdirektor, kehrte im Sommer wieder nach Leipzig zurück und verweilte hier bis 1840. In diesem Jahre erhielt er die Stelle als Musiklehrer an der Erziehungsanstalt auf Schloß Lenzburg in der Schweiz, und kam dann 1842 als Musikdirektor und Organist der deutschen Kirche und Gesanglehrer an der Stadtschule nach Murten (im Kanton Freiburg). Sein Wirken daselbst währte nur anderthalb Jahre, aber es war ein der Hebung der Musikzustände sehr ersprießliches; nach dieser Zeit erhielt er den Ruf als Musikdirektor und Organist nach Zofingen (im Kanton Aargau). Diese Stelle nahm er auch an und wirkt in ihr gegenwärtig noch in einer um die Interessen der ächten Kunst sehr verdienstlichen Weise. — Komponirt hat P. Kirchenstücke, Lieder und Gesänge, Instrumentalstücke, Konzertsätze für verschiedene Instrumente, Musik zu Schillers „Wilhelm Tell“ u. s. w.; von diesen Sachen ist Mancherlei im Druck erschienen.

Pevernage, Andreas, geb. zu Courtray im J. 1541 erlernte daselbst als Chorknabe an der Collegiat-Kirche die Musik und wurde auch später an derselben Kirche Musikdirektor. Nachgehends ging er als Musiker zur Kathedrale von Antwerpen über, und starb hier am 30. Juli 1589. Von seinen zahlreichen und ihrer Zeit sehr geschätzten Kompositionen sind von 1574—1604 geistliche und weltliche Gesänge für 5 und mehr Stimmen, Messen und Vespern erschienen. In verschiedenen Sammlungen aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts (z. B. in der „Melodia Olympica“, „Musica divina“ u. s. w.) befinden sich ebenfalls Stücke von P.

Peyerl, Joseph, s. Peierl.

Pez, Johann Christoph, s. Petz.

Pezelius oder **Petzel**, auch **Bezel**, Johannes, aus Bautzen gebürtig und in den letzten Decennien des 17ten Jahrhunderts als Instrumental-Komponist berühmt. Wahrscheinlich war er eine Zeit lang Stadtmusikus zu Leipzig, ging dann aber in gleicher Eigenschaft nach Bautzen, wo er auch sein Leben beschloß. Viele seiner Instrumental-Kompositionen sind von 1669 an bis 1687 im Druck erschienen; die Titel derselben sehe man in Gerbers Tonkünstler-Lexikon oder in

Digitized by Google

Fétis' Biogr universelle nach. Lipenius (in seiner Biblioth. Enucl., pag. 976) führt auch von ihm die musikalischen Schriften an: „Observationes musicae" (Leipzig, 1678 und 1683); „Infelix musicus" (Leipzig, 1678) und „Musico Politico-Prattico" (Leipzig, 1678).

Pezold, Christian, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts Cembalist in der königl. Kapelle und Organist an der lutherischen Kirche zu Dresden, und gest. im J. 1733, nach Anderen erst im J. 1740. Er war der Lehrer des berühmten Graun und als einer der vorzüglichsten Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit geschätzt; von seinen vielen Kirchenkompositionen scheint Nichts gedruckt zu sein.

Pezold, Gustav, geb. am 3. Juni 1800 zu Möhringen in Würtemberg, wurde, nach dem Tode seiner Eltern, als zehnjähriger Knabe in das Waisenhaus zu Stuttgart aufgenommen und in der damit verbundenen Musikschule auch in der Tonkunst und insbesondere im Gesang durch Schelble unterrichtet. Er hatte eine schöne Altstimme und trat, noch nicht 13 Jahre alt, in der Partie des dritten Knaben in der „Zauberflöte" zum ersten Male auf die Bühne. In derselben Oper trat er auch, nach wunderbar früh und eben so schnell und glücklich vollendeter Mutation, in seinem 14ten Jahre als „Papageno" auf. Bis zum J. 1818 sang er zu mehrerer Kräftigung seiner Baritonstimme im Chore mit, wurde dann aus obenerwähnter Musikschule entlassen und beim Hoftheater engagirt. Später ward er zum Hofsänger ernannt und lebenslänglich angestellt. Auf mehreren Kunstreisen, die er vom J. 1825 an machte, erwarb er sich den Ruf eines vorzüglichen dramatischen Sängers. In Stuttgart trat er auch mit Erfolg im recitirenden Drama auf.

Pfeffinger, Philipp Jakob, geb. zu Strasburg im J. 1766, machte seine ersten musikalischen Studien unter Ph. J. Schmidt und wurde 1790 Kapellmeister an dem „Temple neuf" (neuen Tempel) und städtischer Musikdirektor. Pleyel, der grade zu dieser Zeit Domkapellmeister in Strasburg war, hatte auf seine Fortschritte in der Komposition großen Einfluß, und mit diesem ging er auch 1791 auf 6 Monate nach London. 1794 ließ er sich in Paris nieder und lebte hier vom Unterrichtgeben und Komponiren. Gestorben ist er in genannter Stadt im J. 1821. — Von seinen gedruckten Kompositionen sind anzuführen: Großes Trio für Klavier, Violine und Violoncell, Variationen über „Vive Henri IV." für dieselben Instrumente, 4händige Klaviersonaten, viele Rondo's, Variationen, Fantasien u. s. w. Für die große Oper in Paris hatte er auch eine Oper „Zaïre" geschrieben, welche 1809 studirt, aber dann nicht aufgeführt wurde.

Pfeife, hieß ehemals jedes flötenartige Instrument von Holz. Die Flöte selbst in ihren verschiedenen Arten nannte man Pfeife. Jetzt versteht man darunter gewöhnlich nur ein solches Instrument, das aus einer Röhre besteht, in welche über einem Kerne Luft geblasen wird, die gleich unter diesem Kerne theilweise wieder ausströmt, theils in den Röhrenkörper dringt und hier durch Schwingungen den Ton des ganzen Instrumentes modificirt. Diese Pfeifen sind nun entweder kleiner und ganz einfach, wie z. B. die Hunde- und Lockpfeifen der Jäger, die Signalpfeifen, Bootspfeifen und Kinderpfeifen, die denn auch,

Digitized by Google

um einen recht scharfen, schneidenden und durchdringenden Ton zu haben, nur eine kleine und ganz enge Röhre unter dem Kerne besitzen, oder sie sind größer und künstlicher gearbeitet und haben Tonlöcher, nämlich gewöhnlich 6 bis 7 auf der obern und 1 auf der Rückseite der Röhre, mittels deren eine gewisse Reihe, gewöhnlich von 2 Oktaven, diatonischer Töne darauf hervorgebracht werden kann. Diese Art von Pfeifen ist keine andere als die sog. Bloch- oder Blockflöte oder Flöte à bec (s. d.). — Auch die Orgelpfeifen gehören zu dieser letztern künstlichern Gattung von Pfeifen.

Pfeifenbrett, in der Orgel ein Brett mit Löchern, in welche die Pfeifen so eingepaßt werden, daß sie fest stehen.

Pfeifenhalter, in der Orgel eine Leiste oder Latte, in welche eiserne Stifte eingeschlagen sind, um größere Pfeifen vermittels Oesen daran zu hängen.

Pfeifenkörper, derjenige Theil einer Orgelpfeife, welcher in Form einer Säule (daher wohl auch Pfeifensäule genannt), oder in Kegel- und Pyramidenform über dem Aufschnitt, also über dem Pfeifenfuße, der bloß die Luft empfängt, sich befindet, und in welchem der eigentliche Ton der Pfeife sich bildet. Hierbei haben wie natürlich nur die Labial-Pfeifen im Auge; bei den Zungen-Pfeifen ist die ganze Pfeife der Pfeifenkörper, da diese keine Pfeifenfüße und Aufschnitte haben, sondern unmittelbar auf dem tonerregenden Zungenmundstück stehen.

Pfeifenstock, dasjenige starke Eichenholz in der Orgel, in welches die Löcher (Pfeifenlöcher) gebohrt sind, in denen die Pfeifen mit ihren Füßen stehen. Die Löcher sind in eben der Weite und Ordnung gebohrt wie in der Cancelle der unter dem Pfeifenstock liegenden Windlade. Zwischen Windlade und Pfeifenstock bewegen sich die Parallelen in ihren Dämmen. Der Pfeifenstock muß fest und vollkommen winddicht auf der Windlade aufgeschraubt sein und aus dem besten und härtesten Stück Holz sauber gefertigt werden, das jedem äußern Einflusse von Luft, Hitze und Feuchtigkeit widersteht.

Pfeifenwerk, der Inbegriff sämmtlicher Pfeifen einer Orgel. Man theilt das Pfeifenwerk ein in: Flöten- oder Labial- und in Schnarr- oder Zungenwerk. Zu der ersten Klasse gehören alle Labialpfeifen, und zur letztern alle Zungenpfeifen.

Pfeifer hießen früher, namentlich im 14ten Jahrhundert, die Spielleute, besonders die auf Blasinstrumenten aller Art, die sich nach dem Zuge jener Zeit in Innungen zusammenthaten, am frühesten in Frankreich, den Niederlanden und England. Auch in Deutschland ordneten sich ihre Verhältnisse; in Wien bestand ein Oberspielgrafen-Amt; die Reichsstände wurden in bestimmten Gebieten mit der Gerichtsbarkeit über die Musiker beliehen, die sie wieder sogenannten Pfeiferkönigen übertrugen. Diese Pfeiferkönige waren gemeiniglich die Anführer (in unsrem Sinne Dirigenten) einer Pfeiferzunft. Nur Mitgliedern der Innung oder Zunft war die öffentliche Betreibung der Musik und der Unterricht in ihr gestattet; sie hielten feierliche Gerichtssitzungen (Pfeifertage) und nach den größeren Innungen bildeten sich dann kleinere für einzelne Städte (Stadtpfeifer). Unter verschiedenen Formen und Namen (Kunstpfeifer, Stadtzinke-

Digitized by Google

nisten, Thürmer u. s. w.) erhielt sich diese Einrichtung lange und hat in den jetzt vielerwärts bestehenden Stadtmusikchören eine veredelte Fortsetzung.

Pfeifergericht hieß eine jährlich zur Zeit der Herbstmesse gehaltene Gerichtssitzung des Schöffenraths zu Frankfurt a. M., wo die Abgeordneten der Städte Nürnberg, Worms und Alt-Bamberg unter Begleitung von Pfeifern (Musikanten) um Bestätigung ihrer Meßprivilegien, namentlich der Zollfreiheit baten und dieselbe auf ein Jahr erhielten. Dieses Gericht erlosch mit der Auflösung des deutschen Reiches. J. H. H. Fries gab 1752 eine eigene Beschreibung dieses Pfeifergerichts heraus, in der er auch die Musik mittheilt, welche die Pfeifer auf einer Schalmey, einem Pommer oder einer Oboe und einem Basse vor den Abgeordneten jener drei Städte herblasen mußten, wenn sie sich in Prozession auf den Römer in Frankfurt begaben.

Pfeiffer, August Friedrich, geb. zu Erlangen am 13. Januar 1748 und gestorben daselbst als ordentlicher Professor der orientalischen Sprachen und Bibliothekar am 15. Juli 1817, schrieb u. a. das für den Musikgelehrten interessante Werk: „Von der Musik der alten Hebräer" (Erlangen, 1799).

Pfeiffer, Franz Anton, einer der vorzüglichsten Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, geb. 1754 zu Vendischbuck in der Pfalz, war zuerst in der Kapelle zu Mannheim als Contrabaßspieler angestellt und ging dann nach Mainz in die churfürstliche Kapelle, hier den Fagott zu seinem Hauptinstrumente machend. 1783 nahm er die Stelle als Kammermusikus in der Kapelle des Herzogs von Mecklenburg an, starb aber schon zu Ludwigslust im J. 1792. — Gedruckt sind von ihm 6 Quartette für Fagott, Violine, Viola und Baß.

Pfeiffer, Johann, geb. zu Nürnberg am 1. Januar 1697, lernte daselbst bei verschiedenen Lehrern, besonders aber bei Fischer, Violine spielen, studirte dann zu Halle und Leipzig und hielt sich hiernach etwa ein halbes Jahr lang beim Grafen Reuß zu Schleiz auf. Endlich trat er 1720 als Violinist in die Dienste des Herzogs von Sachsen-Weimar, und machte sich durch sein vortreffliches Spiel und mehrere gelungene Kompositionen so beliebt, daß er nicht nur 1726 zum Konzertmeister ernannt wurde, sondern auch in den Jahren 1729 und 1730 seinen Fürsten auf einer Reise durch Holland und Frankreich begleiten durfte. 1734 verließ er Weimar und ging als Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg-Culmbach nach Baireuth, diese Stelle, 1750 auch zum Hofrath ernannt, bis an seinen Tod bekleidend, der im J. 1761 erfolgte. Seine Kirchensachen und Orchester-Ouverturen waren ihrer Zeit ungemein geschätzt.

Pfleger, Augustin, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, kam dann gegen 1665 als Hofkapelldirektor in die Dienste des Herzogs von Holstein-Gottorp, und nachgehends endlich in gleicher Eigenschaft nach Schlackenwert in Böhmen, wo er gegen 1686 starb. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit berühmt.

Pfropfschraube, die Schraube am Kopfstück einer Flöte, durch welche der über dem Mundloch steckende Pfropf höher und tiefer geschraubt werden kann. (S. Flöte).

Pfuhl, Abraham, geb. zu Nürnberg am 6. Dezember 1681, studirte zuerst

Digitized by Google

die Rechte, wandte sich aber dann der Musik, in welcher er schon frühzeitig war unterrichtet worden, als Lebensberuf zu. Nachgehends ward er Kantor in Fürth, bekleidete diese Stelle 5 Jahre lang, und habilitirte sich dann in Nürnberg als Musiklehrer. Geschätzt als Klavierspieler und Komponist — besonders von Kantaten — starb er zu Nürnberg am 15. Juli 1723.

Phantasie, s. Fantasie.

Philharmonisch, kommt aus dem Griechischen her und heißt eigentlich: die Harmonie (Musik) liebend. Daher denn besonders in Italien mehrere musikalische Gesellschaften und Akademien sich den Namen philharmonische beilegten.

Philibert-Jambe-de-Fer, s. Jambe de Fer (Philibert).

Philidor, Michel, mit seinem Familiennamen eigentlich Danican geheißen, war im Dauphiné zu Anfang des 17ten Jahrhunderts geb. und legte sich frühzeitig auf das Studium der Oboe, auf welchem Instrumente er eine bedeutende Fertigkeit erlangte. Nach Paris gekommen, ließ er sich vor Ludwig XIII. hören und dieser erinnerte sich bei seinem Spiel eines großen italienischen Oboisten Philidor, oder vielmehr Filidori, welchen er einige Jahre zuvor gehört hatte. Entzückt von dem Vortrage Danicans, rief er aus: er habe seinen Philidor wiedergefunden. Von Stunde an nahm D. den Namen Philidor an und übertrug ihn auch auf seine ganze Familie. Bei der königl. Kapelle angestellt, wirkte er lange Zeit in derselben und starb dann zu Paris in hohem Alter. Eine lange Reihe von Musikern stammte von ihm ab; der Berühmteste darunter war

Philidor, François André Danican, geb. zu Dreux am 7. September 1727. Im Alter von 10 Jahren wurde er unter die königl. Musikpagen aufgenommen und von Campra in der Tonkunst unterrichtet; nach seiner Entlassung aus dem Musikpagen-Institut ging er nach Paris, woselbst er sich durch Stundengeben und Notenabschreiben nothdürftig sein Brod verdiente. Um 1745 verließ er Paris und ging — aller Wahrscheinlichkeit nach — in die Niederlande, speciell nach Holland, wo er sich jene Fertigkeit im Schachspielen erwarb, die ihn nachgehends weltberühmt machte. Nach den Angaben Verschiedener, soll er außer in Holland (zu dieser Zeit) auch in England und Deutschland gewesen sein; doch das ist nicht hinlänglich erwiesen. Im November des Jahres 1754 tauchte er wieder in Paris auf und beschloß, sich wieder ernstlicher, als er seit 10 Jahren gethan, mit der Musik zu beschäftigen. Ein „Lauda Jerusalem“ für die Hofkapelle von Versailles war eine der ersten Produktionen nach seiner Rückkehr. Dann wandte er sich der dramatischen Komposition zu und brachte 1759 auf dem Theater de la foire St.-Laurent seine erste Oper „Blaise le savetier“ zur Aufführung, welche sehr gefiel. Ihr folgten bis ins Jahr 1777 an die 20 andere, theils für die große Oper, theils für die Comédie-italienne und die Theater de la foire St.-Laurent und St.-Germain, von denen anzuführen sind: „Le Soldat magicien“, „Le Jardinier et son Seigneur“, „Le Maréchal“, „Le Bûcheron“, „Le Sorcier“, „Tom Jones“, „Zélime et Melide“, „L'Amant déguisé ou le Jardinier supposé“, „Ermelindo“, „Bélisaire“, „Les Femmes vengées“. — Im J. 1777 reis'te er

Digitized by Google

nach London, blieb 2 Jahre daselbst, gewann viel Geld im Schachspielen und gab auch seine „Analyse du jeu d'échecs“ heraus, ein Werk, welches Aufsehen erregte, mehrere Auflagen erlebte und in mehrere Sprachen übersetzt wurde. (La Borde, der überhaupt viele Irrthümer über Ph. verbreitet hat, giebt für das Erscheinen des Buches schon das Jahr 1749 an; Fétis beweis't aber mit ziemlicher Evidenz, daß diese Angabe falsch sei). 1779 nach Paris zurückgekehrt, schrieb er bis ins Jahr 1785 noch einige Opern z. B. „L'Amitié au village“ und „Thémistocle“, hörte aber dann auf zu komponiren (wenigstens fürs Theater) und gab sich vollständig seiner Leidenschaft des Schachspielens hin. Fast den ganzen Tag brachte er auf dem Café de la Régence zu, wo die geschicktesten Spieler sich versammelten, und noch 1820 sah man daselbst, über dem Platze, den er gewöhnlich inne hatte, seine Büste. Es war nichts Seltenes, ihn drei Partien auf ein Mal, und zwar mit verbundenen Augen, spielen und gewinnen zu sehen. Nach Ausbruch der Revolution ging er wieder nach London und starb daselbst am 30. August 1795. — Das große Glück, welches die meisten von Ph's Opern machten, war ein wohlverdientes; denn es ist in ihnen, besonders in den komischen, ungemein viel frische Erfindung, pikante Charakterisirung und anmuthige Leichtigkeit.

Philippe de Mons, lat. Philippus de Monte, ein berühmter niederländischer Tonsetzer, dessen eigentlicher Familienname unbekannt ist, und der zu Mons im Hennegau (daher der Name de Mons) im J. 1522 geb. wurde. Wer seine ersten Lehrer in der Musik gewesen sind, weiß man nicht; in seinem 22sten Jahre aber wurde er noch Schüler seines berühmten Landsmannes Orlandus Lassus. Nach Maximilians II. Thronbesteigung in der kaiserlichen Kapelle angestellt, wurde er später Kapellmeister derselben und bekleidete auch dieses Amt unter Kaiser Rudolph II.; von 1572 ab war er zugleich Kanonikus und Thesaurarius an der Metropolitankirche zu Cambrai, entsagte aber 1603 diesen Stellen zu Gunsten eines Neffen und scheint bald darauf, wahrscheinlich zu Wien, gestorben zu sein. — Es sind viele Messen, Motetten, Madrigalen, geistliche und weltliche Lieder seiner Komposition im Druck erschienen; auch befinden sich in vielen Sammlungen aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts Arbeiten von ihm. Für seine Bedeutsamkeit als Tonsetzer beweis't, daß sein Name neben dem Orlando Lasso's mit allen Ehren genannt wurde und auch noch genannt zu werden verdient.

Philippe de Vitry, lat. Philippus de Vitriaco, so genannt von seinem Geburtsorte, der kleinen Stadt Vitry (lat. Vitriacum) im Departement Pas-de-Calais, lebte zu Anfang des 14ten Jahrhunderts und ist der Verfasser eines Traktats: „Ars compositionis de motettis“, der sich in Mscrpt. auf der pariser Bibliothek befindet und zu den kostbarsten musikschriftstellerischen Denkmälern aus dem Ende des 13ten und dem Anfange des 14ten Jahrhunderts gehört. Die Entstehung des Traktats ist in die Zeit zwischen 1290 und 1310 zu setzen und ist wahrscheinlich derselbe, welcher sich auf der vatikanischen Bibliothek unter dem Titel: „Ars contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco“ befindet.

Philips, (Peter), von katholischen Eltern in England um 1560 geb., kam

Digitized by Google

in seiner Jugend nach Bethune (im Artois) und wurde daselbst Organist. Um 1595 machte er eine Reise nach Italien und verweilte eine Zeit lang in Rom, lebte dann in Antwerpen, wurde Organist des Erzherzogs Albert, und erhielt endlich ein Kanonikat zu Soignies, wo er noch 1623 lebte. Von seinen Werken, auf deren Titel er gewöhnlich Pietro Philippi oder Filippi genannt wird, sind Madrigalen, Cantiones sacrae und Litaneien gedruckt. Auch ist er der Herausgeber der Madrigalen-Sammlung: „Melodia Olympica di diversi eccellentissimi musici" (Antwerpen, 1594), in der sich auch Sachen von ihm befinden.

Philippus de Caserta, ein Mensuralschriftsteller, von dem sich auf der Bibliothek von Ferrara ein Traktat (in Mscrpt.) befindet, unter dem Titel: „De diversis figuris notarum". Gafori in seiner „Pratica musica", thut dieses Ph. von Caserta Erwähnung.

Phillis, Jeannette, Tochter des Guitarrenlehrers und Komponisten für sein Instrument Jean Baptiste Ph. (geb. zu Bordeaux und gest. zu Paris am 30. Dezember 1825), wurde um 1780 zu Bordeaux geb. und trat 1796 ins pariser Conservatorium, wo Fosquel und Plantade ihre Lehrer im Gesange wurden. Nachdem sie zwei Jahre lang am Théâtre Favart engagirt gewesen und durch ihr angenehmes Spiel und ihren reizenden Gesang das Publikum entzückt hatte, ging sie 1802 an die französische Oper nach Petersburg, blieb 10 Jahre daselbst, und zog sich dann, verheirathet und in Paris lebend, im J. 1812 von der Bühne zurück. Gestorben ist sie um 1830.

Philodemus aus Gadara in Syrien, ein epikuräischer Philosoph, lebte in Rom als Zeitgenosse des Cicero und Attikus, die ihn auch als Dichter schätzten, und verfaßte mehrere Schriften, von denen aber größere Bruchstücke erst in neuerer Zeit zu Herculanum aufgefunden und in den Sammlungen der „Volumina Herculanensia" herausgegeben wurden. Dahin gehört ein Fragment „*Περι μουσικης*" (herausgegeben von Murr, Strasburg, 1804; deutsch von demselben, Berlin, 1806), welches sich aber weder über Technisches, noch Musikhistorisches verbreitet, sondern einfach die Entscheidung der Streitfrage über die schädliche oder vortheilhafte Einwirkung der Musik in alle Lebensverhältnisse behandelt. Ph. spricht sich für die erstere (schädliche) Seite der Frage aus und richtet seine Kritik gegen den Diogenes von Babylon, einen Stoiker, von dem Diogenes Laërtius in seiner Lebensbeschreibung des Cynikers Diogenes oft spricht.

Philolaus, aus Unteritalien, einer der vorzüglichsten Schüler des Pythagoras, der noch zur Zeit des Sokrates lebte und zuerst die Pythagoräischen Lehren in Schriften niederlegte. Sein Hauptwerk „Ueber die Natur" stand bei den Alten in hohem Ansehen. Die Bruchstücke desselben erläuterte Böckh in „Ph. des Pythagoräers Lehren" (Berlin, 1819); dieses Werk enthält auch des Pythagoras Lehre von den harmonischen Proportionen der Intervalle.

Philomates, Wenceslaus. Unter diesem Namen führen alle Bibliographen einen musikalischen Schriftsteller an, der aber, nach Fétis Conjectur, einfach Wenceslaus hieß und den Namen Philomathes (Freund der Wissenschaften) nur als Schriftsteller führte. Geboren war er in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts zu Neuhaus in Böhmen (wie die Worte de Nova Domo beweisen,

Digitized by Google

welche er gewöhnlich ſeinem Namen beifügte) und ſeines Zeichens war er ein Glockengießer. Das Werk, welches gewöhnlich von ihm angeführt wird, iſt ein Traktat über die Elemente des Cantus planus und der Menſural-Muſik, aber in Verſen geſchrieben, und führt den Titel: „Venceslai Philomathis de Nova Domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrati“ (Wien, 1512, und in noch 3 anderen Auflagen, mit etwas verändertem Titel, 1518, 1533 und 1534 zu Leipzig, Strasburg und Wittenberg erſchienen). Ein anderer Traktat in Verſen: „De musica plana“, der ebenfalls als von Ph. herrührend angeführt wird, iſt nichts Anderes als die erſte Abtheilung des zuerſtgenannten Werkes, oder vielmehr Werkchens.

Philomusos, (griech.), wörtlich: die Muſenkünſte liebend, oftmals in der beſondern Bedeutung als Muſikfreund gebraucht.

Phinot, (ſpr. —no), Dominique, ein franzöſiſcher Contrapunktiſt des 16ten Jahrhunderts und wahrſcheinlich in Lyon geboren. Von ſeinen näheren Lebensumſtänden weiß man gar Nichts, was um ſo wunderbarer iſt, da er ſeiner Zeit eines großen Rufes genoß und dem berühmten Gombert an die Seite geſtellt wurde. — Im Druck erſchienen von ihm Motetten, Pſalmen und Chanſons, theils zu Lyon und theils zu Venedig.

Phonagogus, aus dem Griechiſchen kommend, wird hie und da in der Kunſtſprache anſtatt Subjekt, Führer in einer Fuge gebraucht.

Phonascus, aus dem Griechiſchen: ein Stimmpfleger. Bei den Alten war der Ph. eine Perſon, die auf Redner und Sänger bei ihren Vorträgen genau zu achten hatte, und ihnen, ſobald ſie durch Ueberbietung der Stimme oder zu große Leidenſchaftlichkeit und dergl. Gefahr liefen, den guten Ton der Stimme zu verlieren, ein Warnungs- oder Erinnerungszeichen geben mußte. Im ſpätern Mittelalter nannte man wohl auch den an einer Kirche angeſtellten Lehrer der Sängerknaben Phonascus.

Phorbion, ſ. Capistrum.

Phorminx, ein für unſre Zeit ganz unbekannt gebliebenes Saiteninſtrument der alten Griechen. Am häufigſten wird ſeiner von Homer erwähnt, der gewöhnlich ſeine Sänger darauf ihre Lieder begleiten läßt.

Photinx, ein uraltes Blaßinſtrument der Aegypter, das gebogen war und beim Spielen gegen das rechte Ohr gehalten wurde. Allem Vermuthen nach war es eine Art Horn in der Biegung eines kleinen Halbmonds. Gewiſſes läßt ſich über ſeine Beſchaffenheit nicht mehr ermitteln.

Phraſe bedeutet in der Muſik ſo viel wie Abſatz, Abſchnitt innerhalb einer Satzgliederung.

Phraſiren, (franz. phraser, ſpr. fraſeh), beim Singen die einzelnen Sätze gehörig trennen und die rhythmiſche Theilgeſtaltung klar und fühlbar machen.

Phrygiſche Tonart, eine der authentiſchen Tonarten der alten Griechen, nach Plinius eine der älteſten. In ihrer Tonleiter liegen die beiden halben Töne zwiſchen der erſten und zweiten und zwiſchen der fünften und ſechſten Stufe; ſie entſpricht daher der Tonreihe e f g a h c d. Folgende Kirchenlieder ſind mit Modificirung einzelner Töne in dieſer Tonart geſetzt: „Herr Jeſus

Digitized by Google

Christ, wahr'r Mensch und Gott ꝛc."; „Es woll' uns Gott genädig sein ꝛc."; „Christus der uns selig macht ꝛc."; „Ach Herr, mich armer Sünder ꝛc."; „Christum wir sollen loben schon ꝛc."; „Ach Gott vom Himmel sieh' darein ꝛc.".

Physharmonika, auch **Windharmonika**, ein, nach der gewöhnlichen Angabe 1826 von Anton Häckel erfundenes, Tasteninstrument, dessen Ton durch Metallzungen erzeugt wird, welche mittels künstlichen, durch einen Blasbalg gewonnenen Windes in Vibration gesetzt werden. Der ganze Korpus des Instruments ist ungefähr 4 Fuß lang und 2 Fuß breit. Beim Niederdruck der Tasten öffnen sich Ventile, in oder über deren Cancellen die tonentsprechenden Stahlzungen liegen, und gegen diese strömt der Wind. Je weiter ein Ventil sich öffnet, desto mehr Wind kann in die Cancelle dringen, und desto stärker natürlich ist der Ton; bei geringerer Oeffnung ist weniger Wind und nun natürlich auch geringere Kraft des Tones. Daher läßt sich auf dem Instrumente ein sehr schönes piano und forte, crescendo und decrescendo hervorbringen. Der Balg, welcher ein Span- und auch ein Faltenbalg sein kann, da unter demselben noch ein kleiner Schöpfbalg liegt, wird durch einen Fußtritt regiert. Orgelbauer Lockmann in Delitzsch verband mit diesem Instrumente noch ein Flötenregister, durch dessen Anwendung ein angenehmer Wechsel im Ton hervorgebracht wurde. Die große Aehnlichkeit, welche die Physharmonica mit dem Aeolodicon und allen derartigen Instrumenten hat, die im Grunde nichts sind als Stahlharmonika's, war Ursache, daß Viele sich die Ehre der Erfindung zuschrieben. Es ist wohl billig, daß in solcher Untersuchung bei dem Namen der Sache stehen geblieben wird, und so war denn Häckel der Erste, der eine „Physharmonica" verfertigte.

Piacer, oder **Piacere**, s. unter A (a piacere).

Piacevole, (spr. Piatschewole), ital. Bezeichnung für einen gefälligen, leichten Vortrag einer Stelle.

Piacimento, s. unter A (A piacimento).

Piangevole, oder **piangevolmente**, (ital., spr. Piandschewole ꝛc.), Bezeichnung für den klagenden, schmerzlichen Ausdruck im Vortrag einer Stelle. Wörtlich heißt P.: weinend.

Pianino, s. Fortepiano.

Pianissimo, der Superlativ von piano (s. weiter unten), sehr schwach, sehr leise.

Pianist, ein Pianofortespieler, Virtuos auf dem Pianoforte.

Piano, (ital., abgekürzt p. oder pia.), schwach, mit leisem Angeben des Tones. Pianissimo (abgekürzt pp. oder auch ppp.), sehr schwach, sehr leise.

Piano, bei den Franzosen die kurze Benennung des Instruments Pianoforte.

Piano droit, s. unter Fortepiano.

Pianoforte, s. Fortepiano. Jede Benennung, diese oder jene, ist richtig.

Piano forte, abgekürzt pf., zeigt an, daß die unmittelbar auf eine schwach intonirte Note folgende wieder mit starkem Tone angegeben werden soll.

Pianoforte-Guitarre, s. Guitarre.

Digitized by Google

Pianozug, s. Pedal.

Piantanida, Giovanni, geb. zu Florenz im J. 1705, kam 1734 mit einer italienischen Operntruppe, bei der auch seine Frau angestellt war, nach St. Petersburg und erregte daselbst durch sein meisterliches Violinspiel die allgemeinste Bewunderung. Nach dreijährigem Verweilen in der russischen Hauptstadt begab er sich im Winter 1737 nach Hamburg und gab daselbst vielbesuchte Konzerte. Nachdem er noch Holland besucht hatte, kehrte er nach Italien zurück und ließ sich in Bologna nieder, wo ihn Burney noch im J. 1770 hörte und für den ersten Violin-Virtuosen Italiens in der damaligen Zeit erklärte. — Gedruckt sind Violin-Konzerte und Streichtrio's seiner Komposition, und gestorben ist er zu Bologna um 1780.

Piantanida, Isidoro, zu Mailand in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts geb., war Geistlicher und hatte auch musikalische Studien bei Fioroni gemacht. 1812 lebte er noch zu Mailand und hatte als Kirchenkomponist einen guten Namen.

Piantanida, Gaëtano, vielleicht ein Verwandter der beiden Vorhergehenden, wurde 1768 zu Bologna geboren und machte beim Pater Mattei Kompositionsstudien. Später reis'te er in Deutschland als Klavierspieler und verlebte auch einige Jahre in Dänemark. Nachgehends als Professor am Conservatorium zu Mailand angestellt, starb er in genannter Stadt im J. 1836. — Gedruckt sind von ihm erschienen: Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Exercicen und Tänze für Klavier, italienische Arietten und französische Romanzen.

Piatti, der ital. Name für Becken (s. d.).

Piatti, Alfredo, einer der ausgezeichnetsten Violoncell-Virtuosen unsrer Zeit, ist geb. zu Bergamo im J. 1823 und lebt in London, wo er seit 1849 bei der italienischen Oper als Solospieler angestellt ist. Zu verschiedenen Malen hat er auch Deutschland besucht und immer durch sein höchst brillantes und vollendetes Spiel, so wie durch die Eleganz seines Vortrags sich den reichsten Beifall erworben. Verschiedene seiner Kompositionen für Violoncello — Fantasien, Variationen, Salonstücke — sind im Druck erschienen.

Piazza, 1) Giovanni Battista, geb. zu Rom in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, war in der Komposition ein Schüler des Vincenzo Ugolini und that sich als Virtuos auf mehreren Instrumenten, besonders auf der Viola, hervor. Für genanntes Instrument komponirte er auch mehrere Sammlungen von Correnten, Ciaconnen, Passacaglien, Canzonen u. s. w., die auch im Druck erschienen. — 2) Leandro P., geb. zu Segni, in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, wurde im J. 1775 unter die päbstlichen Kapellsänger aufgenommen und hat viele geschätzte Kirchensachen hinterlassen, von denen aber Nichts gedruckt ist.

Picchianti, (spr. Pikianti), Luigi, ein ausgezeichneter Guitarren-Virtuos der neuern Zeit, zu Florenz geboren und daselbst auch nach mehrfältigen Reisen in Deutschland, England und Frankreich, noch zu Ende der 30er Jahre unsres Jahrhunderts lebend. Im Druck erschienen von ihm Guitarrenstücke verschie-

Digitized by Google

denster Art, auch ein Trio für Guitarre, Klarinette und Fagott und eine Fantasie für Guitarre und Flöte (oder Violine).

Piccini, (spr. Pitschini), oder **Picinni**, Nicolò, einer der berühmtesten Tonsetzer aus der sog. neapolitanischen Schule, wurde zu Bari im Königreich Neapel im J. 1728 geb. und von seinem Vater, einem Musiker, für den geistlichen Stand bestimmt. Mit ganzer Seele jedoch hing der Knabe an der Musik; wo er eines Klaviers habhaft werden konnte, übte er sich heimlich stundenlang darauf, namentlich Opern-Arien, die er gehört hatte, aus dem Gedächtnisse nachspielend. Seines künftigen Standes wegen führte ihn einst sein Vater zum Bischof von Bari; in einem Vorzimmer eine Zeit lang allein gelassen, setzt sich Nicolò an ein daselbst befindliches Klavier und fängt an nach Herzens Lust zu musiciren, im Glauben, daß ihn Niemand belauschen werde. Der Bischof jedoch war mit dem Vater im Nebenzimmer und hörte mit Verwunderung, mit welcher Geschicklichkeit der Knabe mit den eingelernten Melodien umsprang. Sogleich beredet er nun den Vater, von der Absicht, den Knaben dem geistlichen Stande zu widmen, abzustehen, und ihn Tonkünstler werden zu lassen, räth zugleich auch, das Conservatorium di S. Onofrio, dem der große Leo damals vorstand, zur Bildungsstätte des talentvollen Nicolò zu wählen. Man kann sich denken, daß die bischöfliche Fürsprache ein großes Gewicht bei dem Vater hatte, der ja selbst wie aus den Wolken gefallen war über das ungeahnte Talent seines Sohnes, und 14 Jahre alt trat Nicolò (1742) in jenes Conservatorium. Als Neuling ward er hier einem Unterlehrer übergeben, dessen trockner und geistloser Unterricht aber den Knaben nach nicht gar langer Zeit zu dem Entschluß brachte, für sich allein und nach seiner eigenen Ansicht zu arbeiten. So komponirte er ohne alle Regel und Anweisung Opern-Arien, Psalmen, Motetten und endlich auch eine ganze Messe. Leo hörte endlich von diesen Bestrebungen Nicolò's und ließ sich die Partitur jener Messe bringen. Nachdem er dieselbe durchgesehen hatte, gab er Befehl, die Messe zu probiren und aufzuführen. Umsonst bat P., ihm diese Beschämung zu ersparen, — er mußte sogar selbst die Aufführung dirigiren. Der Erfolg war ganz gegen seine Erwartung: alle Zuhörer brachen in die größten Lobeserhebungen aus, und nur Leo schwieg, um am Schlusse durch eine ernste Rüge ihn desto wirksamer dafür zu strafen, daß er sein ausgezeichnetes Talent den Launen einer ungeregelten Fantasie habe überlassen wollen. P. faßte Muth und erzählte Leo offen, wie und warum er sich dem Unterrichte des ihm zugewiesenen Lehrers entzogen habe. Leo ward sanfter hiernach, umarmte und küßte ihn und gab nunmehr ihm selbst alle Tage Unterricht in der Komposition. Nach Leos Tode ward bekanntlich Durante Vorsteher des Conservatoriums von Sto. Onofrio, und auch dieses Meisters Liebe erwarb sich P. bald durch sein eminentes Talent und gutes Betragen. 1754, nachdem er zwölf Jahre lang den Studien obgelegen hatte, verließ er das Conservatorium, und brannte nun von Begierde seine Kräfte zu versuchen. Der Fürst von Vintimille nahm ihn in Protektion und empfahl ihn dem Direktor des Theaters de' Fiorentini. Dieser nahm denn auch die Buffa-Oper des jungen Künstlers „Le Donne dispettose" zur Aufführung an und sie machte ungemeines Glück,

Digitized by Google

was um so mehr sagen will, als grade damals noch Logroscino als Buffo-Komponist der allmächtige Günstling des neapolitanischen Publikums war. Der Erfolg munterte P. zu neuen Produktionen auf, und im Frühling des Jahres 1755 brachte er auf demselben Theater „Le Gelosie", und einige Monate darauf „Il Curioso del proprio danno" zur Aufführung. Letztere Oper wurde, was bis dahin kaum einer Oper auf einem neapolitanischen Theater geschehen, 4 Jahre hintereinander zum öftern aufgeführt. 1756 schrieb er für das San Carlo-Theater die „Zenobia", der mit immer gleichem Beifall bis 1758 die Opern „L'Astrologa", „L'Amante ridicolo", „La Schiava" und „Cajo Mario" folgten. Sein Ruf hatte sich inzwischen über Italien verbreitet, und 1758 berief man ihn nach Rom zur Komposition der Oper „Alessandro nell' Indie", welche Furore machte. 1760 berief man ihn wieder nach der ewigen Stadt, und hier erschien dann seine berühmte „Cecchina, ossia la buona figliuola"; sie erregte einen unerhörten Enthusiasmus und wurde nicht nur auf sämmtlichen Theatern Italiens und in Deutschland, sondern sogar auch in Petersburg und Konstantinopel gegeben. In dieser Oper war es auch, wo P. zum ersten Male Finale's mit Wechsel der Ton- und Bewegungsarten (also Finale's in dem Sinne, wie wir sie noch heute haben) hören ließ. Logroscino hatte zwar auch schon Finale's angebracht; aber er schrieb sie nur über ein einziges Motiv und sie enthielten auch keine eigentliche Aufeinanderfolge von Scenen, die Ver- und Entwickelung culminirte in ihnen nicht. Einen glänzenden Erfolg im ernsten Genre hatte P. auch im J. 1761 zu Rom mit der „Olimpiade", in welcher namentlich die Arie „Se cerca, se dice" und das Duett „Ne' giorni tuoi felici" als Meisterstücke gepriesen wurden. Ueberhaupt nahm von 1761 an P. den ersten Platz unter den italienischen Opern-Komponisten ein: seine Popularität war unbegrenzt und Niemand konnte neben ihm aufkommen, besonders in Neapel und Rom. Diese unbedingte Herrschaft über die Bühnen und Herzen der Italiener währte bis ins J. 1773. In dem genannten Jahre war es, wo er die erste Niederlage erfahren sollte und wo zuerst ihm ein Nebenbuhler mit Erfolg entgegentrat: in Rom fiel eine Oper von ihm durch und mußte der „Incognita perseguitata" von Anfossi weichen. Dieser unerhörte und ungewohnte Schlag wirkte so heftig auf ihn, daß er schnell nach Neapel abreis'te und krank daselbst ankam. Genesen von der schweren Krankheit, die ihn einige Monate ans Bett gefesselt hielt, that er einen Eid, ferner Nichts mehr für das undankbare Rom zu arbeiten, und seine Kräfte nur Neapel zu widmen. Die Früchte dieses Entschlusses waren die Opern: „Alessandro nell' Indie" (mit einer neuen Musik), „Radamisto" und „I Viaggiatori felici". Besonders die letztere Oper wurde wieder ein Lieblingsstück der Neapolitaner. So war nun das Jahr 1776 herangekommen. Ehe wir aber in der Lebensbeschreibung unsres Komponisten fortfahren, müssen wir einschalten, daß die bisher angeführten Opern nur einen sehr kleinen Theil von dem ausmachen, was er überhaupt bis 1776 producirt hat. Nach Guingené's Versicherung (in der „Notice sur la vie de P.") soll die Zahl seiner Opern aus der Zeit von 1754—1776 sich auf 130 belaufen haben, außer vielen Kirchenkompositionen verschiedenster Art.

Digitized by Google

Von den meisten dieser Opern hat man keine Kenntniß mehr und nur von ungefähr 60 derselben lassen sich noch die Titel anführen. Die oben von uns genannten stellen sich wohl als die hauptsächlichsten darunter dar. — Durch La Borde, den Kammerdiener Ludwigs XV. und Verfasser des bekannten „Essai sur la musique", waren P. schon einmal Anträge für Paris gemacht worden; durch den Tod des genannten Monarchen aber waren die Unterhandlungen unterbrochen worden. Jetzt im J. 1775, wurden sie durch die Vermittelung des neapolitanischen Gesandten in Paris, des Marchese Caraccioli, wieder aufgenommen, und P. wurde vermocht, nach Paris zu gehen. Daselbst kam er im Dezember des Jahres 1776 an, wußte aber noch kein Wort Französisch, und mußte diese Sprache erst, unter Anleitung des Dichters Marmontel, förmlich studiren. Nach fast einjährigem Abarbeiten mit grammatischen und prosodischen Regeln, war er endlich so weit, seine erste französische Oper zu Stande bringen; es war dies „Roland", von Marmontel in drei Akte zusammengezogen, ursprünglich aber von Quinault gedichtet. Mit dem Einstudiren dieser Oper begann auch jener berühmte Streit der Gluckisten und Picciniſten, dessen in dem Artikel Gluck schon detaillirtere Erwähnung geschehen ist. Unter fortwährendem Kabaliren und lautestem Parteigezänk ging der „Roland" in Scene und hatte — trotz aller Befürchtungen des Gegentheils — den vollständigsten Erfolg. Kurz darauf wurde auch vor dem Hofe, der grade in Choisy war, eine zweite Oper P's, „Phaon", gegeben, welche sehr gefiel, nachgehends in Paris aber nicht auf die Bühne kam. Ueberhaupt genoß P. bei Hofe ziemlicher Gunst; er gab der Königin Gesangsstunden und wurde von ihr immer sehr gnädig behandelt, hatte sich aber besonderer materieller Vortheile weiter nicht zu erfreuen. Dem pariser Publikum konnte er sich um diese Zeit in seinem eigentlichen und somit glänzendsten Lichte zeigen: der Direktor der großen Oper, Devismes, engagirte nämlich 1778 eine Truppe italienischer Sänger und mit diesen führte P. mehrere seiner besten italienischen Opern auf, welche ihm die Bewunderung aller Gutdenkenden und durch das Parteitreiben nicht ganz Verblendeten eintrugen. Seine nächste französische Oper war „Atys", 1780 aufgeführt, und zuerst mit einiger Kälte aufgenommen, nachgehends aber immer besser gewürdigt. Noch vor der Inscenirung dieser Oper hatte die Administration der Académie de musique ungeschickterweise dem Streite der Gluckisten und Picciniſten wieder neuen Zunder zugetragen, indem sie den deutschen und den italienischen Meister mit der Komposition von zwei Opern gleichen Sujets — der „Iphigénie en Tauride" — beauftragte. Glucks Oper wurde 1779 mit großem Erfolge gegeben, und Piccini hätte vernünftigerweise, nachdem er sie gehört hatte, die Arbeit an seiner Iphigénie ganz einstellen sollen; unkluge Freunde trieben ihn im Gegentheil aber zur Vollendung der Partitur, obgleich das Libretto dem von Gluck bearbeiteten (aus der Feder Guillards) bei weitem und ganz unverkennbar nachstand, und die „Iphigénie" wurde 1781 aufgeführt, konnte sich aber, trotz einzelner schöner Sachen, neben dem Gluck'schen Meisterwerke nicht behaupten. In demselben Jahre noch wurde „Adèle de Ponthieu" gegeben, eine in der That nur schwache Produktion P's, welche auch nicht gefiel. Nach Glucks Weggang von

Digitized by Google

Paris (1780) trat unserm P. in Sacchini wieder ein neuer Rival entgegen: beide Komponisten erhielten vom Hofe den Auftrag zur Komposition zweier Opern — Piccini schrieb „Didon“ und Sacchini „Chimène“. Letztere wurde nur ein Mal gegeben und gefiel gar nicht, während P's Werk einen überaus günstigen Eindruck machte, wie man es denn auch als sein Meisterstück auf dem Gebiete der französischen Oper betrachten muß. In dem Jahre 1783, in welchem eben „Didon“ zur Aufführung kam, wurde auch der „Atys“ wieder mit glänzendem Beifall gegeben, und gefielen die komischen Opern „Le Dormeur éveillé“ und „Le faux Lord“. 1784, wo P. auch zum Gesanglehrer an der vom Baron von Breteuil gegründeten École royale de chant ed de déclamation ernannt worden war, kam die Oper „Lucette“ in der Comédie italienne zur Aufführung, fiel aber leider durch; „Diane et Endymion“, in demselben Jahre in der großen Oper gegeben, wurde nur lau aufgenommen, und nicht glücklicher war P. 1785 mit der „Pénélope“. Ueberhaupt sollte er nun fürs erste in Paris nur Niederlagen und Widerwärtigkeiten kennen: die komische Oper „Le Mensonge officieux“ hatte keinen Erfolg, die großen Opern „L'Enlèvement des Sabines“ und „Clytemnestre“ kamen durch Intriguen und Kabalen seiner Feinde gar nicht zur Aufführung, „Les Fourberies de Marine“ fielen total durch, und am Ende mußte er noch einen großen Theil seines ersparten Vermögens verloren gehen sehen. So beschloß er denn, Paris zu verlassen, und reis'te im Juli 1791 mit seiner Frau (eine geborene Vincenza Sibilla und gute Sängerin, seit 1756 mit ihm vermählt) und mit seinen Töchtern nach Neapel. Im September desselben Jahres kam er daselbst an; der König nahm ihn sehr gnädig auf, setzte ihm eine Pension aus und ließ den „Alessandro nell' Indie“ wieder aufführen. Für die Fasten des J. 1792 komponirte er das Oratorium „Jonathas“, welches er nachher stets für eine seiner besten Hervorbringungen erklärte, und brachte darauf auch eine neue Buffa-Oper „La Serva onorata“ mit größtem Beifall auf die Bühne. Zu Ende des Jahres 1792 verheirathete er eine seiner Töchter an einen in Neapel etablirten französischen Kaufmann, und beging die Unvorsichtigkeit, nur Franzosen zur Hochzeit einzuladen. Hatte er schon dadurch den Verdacht revolutionärer Gesinnungen auf sich gezogen, so ward derselbe durch mancherlei Lieder und Gesänge, die bei der Hochzeit selbst in seinem Hause ertönten, noch mehr bestätigt. Er fiel in Ungnade beim König und mußte, als Jakobiner verschrieen, mannichfache Unbilden und Verfolgungen ertragen. Am verletzendsten für ihn war, daß das aufgehetzte Publikum seine Oper „Ercole al Termodonte“ auspfiff. Ein Sonnenblick des Glückes lächelte ihm wieder in Venedig, wohin er durch den Sänger David war eingeladen worden, und wo er, während einer neunmonatlichen Anwesenheit, die Opern „Griselda“ und „Il Servo Padrone“ mit größtem Beifall in die Scene brachte. Doch kaum nach Neapel zurückgekehrt, erhielt er vom Minister Acton Hausarrest und mußte 4 Jahre lang, mit seiner ganzen Familie nur ein kleines Zimmer im vierten Stock innehabend, in dieser Gefangenschaft schmachten. Seine einzige Hülfsquelle in dieser traurigen Lage waren Psalmkompositionen, die er um ein Geringes für Kirchen und Klöster

Digitized by Google

lieferte. Durch Garat, welcher als Gesandter der französischen Republik nach Neapel kam, wurde er endlich befreit, erhielt einen Paß nach Venedig, wo ihm der Tenor David wieder Beschäftigung ausgewirkt hatte, ging aber von Rom aus auf Anrathen mehrerer Freunde nach Paris. Hier traf er (im November 1798) grade am Tage vor der feierlichen Preisvertheilung im Conservatorium ein; sein Erscheinen bei dieser Handlung, die im Saale der großen Oper stattfand, war ein wahrer Triumph seines innern künstlichen Genius über sein qualvolles äußeres Geschick. Er mischte sich anfänglich unter die Inspektoren des Instituts; kaum aber erkannte ihn Sarrette (der Conservatoriumsdirektor), so stellte er ihn vor, und ein lautes, oft wiederholtes „Vive Piccini" von Seiten der Schüler und der versammelten Volksmenge begrüßte den unglücklichen, als Künstler so großen Mann. Nun erhielt er zwar durch das Gouvernement eine Unterstützung; sie erwies sich aber, nachdem auch seine Familie von Neapel ihm nachgekommen war, als unzureichend, ebenso wie er weder durch Konzerte, die er in seiner armseligen Wohnung gab und in denen er den Gesang seiner Frau und seiner Töchter mit zitternden Händen auf dem Klaviere begleitete, noch durch Herausgabe kleiner Vokalsachen seine Lage zu verbessern vermochte. Endlich wandte er sich an Bonaparte, erhielt von demselben auch die freundlichste Zusicherung, Sorge für ihn tragen zu wollen, und den Auftrag zu einem Marsch für die Consulargarde, für welchen dem Schreiben zugleich eine Gratifikation beigelegt war. Hauptsächlich zielte P's Anliegen bei dem ersten Consul dahin ab, die Verhandlungen wegen einer sechsten Inspektorstelle am Conservatorium, die für ihn schon gleich nach seiner Ankunft in Paris zu errichten beschlossen war, zu beschleunigen. Endlich im April des Jahres 1800 waren sie geschlossen und P. erhielt das Ernennungs-Dekret; leider aber zu spät! Er war schon ein Opfer des Kummers und Verdrusses geworden und in eine schwere Krankheit verfallen. Die Stelle konnte er natürlich nun vor der Hand nicht annehmen, sondern zog, um womöglich in der Landluft seine Kräfte noch einmal zu sammeln, nach Passy, starb aber hier schon am 7. Mai 1800. Auf dem Kirchhofe von Passy, dessen Terrain seitdem verkauft wurde, beerdigte man ihn; die Gedenktafel, mit welcher ein Schüler P's dessen Grab schmücken ließ, befindet sich jetzt in einer Besitzung, welche der Familie Delessert gehört. — Als Tonsetzer charakterisirt P. einen ungemeinen Reichthum an Erfindung, eine kluge Benutzung und Reinigkeit der harmonischen Mittel, Wahrheit und Bestimmtheit des Ausdrucks und der Zeichnung der Charaktere, ein fließender, oft zauberisch süßer Gesang.

Piccini, Luigi oder Ludovico, der zweite Sohn des Vorhergehenden, wurde zu Neapel im J. 1766 geb. und erhielt von seinem Vater Unterricht in der Komposition. Im J. 1783 gab er in Paris seine ersten Kompositionen heraus, bestehend in einer Sammlung von Klaviersonaten, und 1784 wurde auf dem Theater Beaujolais eine komische Oper von ihm „Les Amours de Chérubin" gegeben, welche aber nur wenig Erfolg hatte. Nicht viel größeres Glück machten einige bis ins J. 1791 nachfolgende Opern, z. E. „La Laitière" und „Les Infidélités imaginaires". Mit seinem Vater 1791 nach Neapel

Digitized by Google

zurückgekehrt, brachte er daselbst „Gli Accidenti inaspettati“ zur Aufführung, und lieferte dann bis 1795 für verschiedene italienische Bühnen noch: „L'Amante statua“, „Il Matrimonio per raggiro“, „La Notte imbrogliata“ u. s. w. 1796 ging er als Hofkapellmeister nach Stockholm, blieb 5 Jahre daselbst und schrieb u. a. auch eine Oper „Le Somnambule“. 1801 kam er wieder nach Paris und brachte bis 1810, aber mit sehr geringem Succeß, noch folgende Opern auf die Bühne: „Le Sigisbé, ou le Fat corrigé“, „L'Aînée et la Cadette“, „Amour et mauvaise tête, ou la Réputation“, „Avis aux Jaloux, ou la Rencontre imprévue“, „Hippomène et Atalante“. Nun sagte er dem Theater Valet und beschäftigte sich mit Gesangunterrichtgeben, machte jedoch im J. 1819 noch einen letzten Versuch, um von den Brettern herab die Gunst des Publikums zu erringen, indem er die einaktige Oper „La Rancune trompée“ zur Aufführung brachte. Doch auch dieses Werk wurde kalt aufgenommen und erlebte nur eine Vorstellung. — Gestorben ist P., — der unbedeutende Sohn eines bedeutenden Vaters — ganz plötzlich am 31. Juli 1827, als er sich von Paris nach seinem Hause in Passy begab.

Piccini, Louis Alexander, ein Brudersohn des Vorhergehenden, d. h. ein Sohn von Nicolò Piccini's ältestem Sohne Giuseppe P. Er wurde zu Paris am 10. September 1799 geb. und erlangte schon frühzeitig eine große Fertigkeit auf dem Klavier, das er bei einem gewissen Hausmann erlernte. Kompositionsstudien machte er bei Lesueur und erhielt auch von seinem Großvater, als dieser wieder nach Paris kam, einige Unterweisung. Nachdem er als Accompagnateur am Theater Feydeau angestellt gewesen war, kam er 1802 in derselben Eigenschaft an die große Oper, wurde dann 1803 Orchesterchef am Theater der Porte St. Martin und bekleidete daneben auch in der Kapelle Napoleons die Stelle als zweiter Cembalist. Nachgehends wurde er auch in der Kapelle der Bourbons angestellt, wurde Hofpianist der Dauphine, fungirte als Accompagnateur beim Theater Gymnase und wurde endlich Directeur de Chant und Regisseur an der großen Oper (1824). Den Orden der Ehrenlegion erhielt er 1825; das Jahr darauf aber nahm man ihm seine Stellen an der großen Oper ohne irgend einen plausibeln Grund; er reklamirte, aber vergebens, und konnte als Entschädigung nur eine etwas erhöhete Pension erlangen. 1827 übernahm er die Direktion des Theaters zu Boulogne; das Unternehmen schlug aber nicht ein und er kehrte nach Paris zurück, Klavier- und Gesangunterricht gebend. Im J. 1836 jedoch ging er wieder nach Boulogne und habilitirte sich dort als Musiklehrer. Gest. ist er im Mai des Jahres 1850. — P. hat an 25 komische Opern geschrieben, darunter z. B. „La Pension de jeunes Demoiselles“, „Les deux Maitres“, „L'Amoureux par surprise“, „La Maison en loterie“, „Le Bramine“ etc.; außerdem lieferte er für das Theater der Porte St Martin und für andere Boulevardtheater die Musiken zu mehr als 200 Melodramen, Balletten und Spektakelstücken, und endlich kennt man noch von ihm viele Romanzen und andere kleine Gesangssachen, Sonaten, Fantasien u. s. w. für Klavier.

Piccinini, (spr. Pitschi—), Alessandro, in der zweiten Hälfte des 16ten

Digitized by Google

Jahrhunderts zu Bologna geboren, ſtand als Lauteniſt in den Dienſten des Herzogs von Ferrara und war noch 1630 am Leben. Man hat von ihm ein „Libro di liuto e di chitarone“ (Bologna, 1626), in dem ſich eine intereſſante Vorrede befindet, welche ſich über die Einrichtung, Entſtehung, Behandlung u. ſ. w. der Laute und Theorbe verbreitet und in der ſich P. auch für den Erfinder der Arciliuto ausgiebt.

Piccioli, (ſpr. Pitſcholi), Giacomo Antonio, ein Geiſtlicher und bedeutender Contrapunktiſt gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, war zu Corbario im Venetianiſchen geboren und ein Schüler des berühmten Coſtanzo Porta. — Verſchiedene Kirchenſtücke und auch dreiſtimmige Canzonetten ſind von ihm in den Druck gegeben worden; außerdem findet man in dem von Julius Bonajuncta zu Mailand 1588 herausgegebenen Meſſenwerke auch eine 5ſtimmige Meſſe von P., betitelt: „Voce mea etc.“, worin das Benedictus einen vierſtimmigen Kanon bildet, deſſen 2 Stimmen in grader Bewegung, die anderen beiden aber in der Gegenbewegung durchgeführt ſind.

Piccolo, (ital.), — klein; daher Flauto piccolo — eine kleine Flöte, Violino piccolo — eine kleine Violine. Flauto piccolo (deutſch auch wohl kurz: Pickelflöte) iſt die unter Flöte beſchriebene Oktavflöte.

Picerli, (ſpr. Pitſcherli), Saverio, Doktor der Theologie und Mönch in einem Minoritenkloſter zu Neapel, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts zu Rieti geb., iſt der Verfaſſer der Traktate: „Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile e breve modo d'imparar cantare il canto figurato e fermo etc.“ (Neapel, 1630); „Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero e facil modo di comporre di canto figurato e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrapunti e canoni etc.“ (Neapel, 1631). Ein „Specchio terzo di musica“, über die Proportionen der Intervalle u. ſ. w. ſich verbreitend, erſchien ebenfalls, aber ohne Angabe des Datums. — Von Laborde, Forkel, Lichtenthal u. a. wird P. fälſchlich als Piverli aufgeführt.

Pichl, oder **Pichel**, Wenzel, geb. zu Bechin in Böhmen im J. 1741, erhielt im Alter von 7 Jahren den erſten Muſikunterricht von dem Schulrektor Joh. Pokorny, und trat dann 1753 als Chorknabe in das Jeſuiter-Seminar zu Brzeznicz, daſelbſt zugleich Gymnaſialſtudien machend. Darauf ging er nach Prag, ſtudirte Theologie, Philoſophie und Jurisprudenz, wurde daneben auch im Seminar St. Wenzel als Violinſpieler angeſtellt und nahm endlich auch noch bei Segert Unterricht in der Kompoſition. Hierauf in der unter Dittersdorfs Leitung ſtehenden Kapelle des Biſchofs von Großwardein angeſtellt, blieb er bis zu deren Auflöſung in ſeinem Amte und ging dann als Muſikdirektor des Grafen Hartig wieder nach Prag, wo er zwei Jahre verweilte (bis 1771). Dann wurde er als erſter Violiniſt am Nationaltheater in Wien angeſtellt, und ging darauf 1775 als Muſikdirektor des Erzherzogs Ferdinand nach Mailand. In dieſer Stellung blieb er bis ins Jahr 1796, d. h. bis zur Invaſion der Franzoſen in die Lombardei, ging dann mit ſeinem Erzherzog nach Wien zurück, und hier ſtarb er im Juni des Jahres 1804, vom Schlage getroffen, während er

Digitized by Google

beim Fürſten Lobkowitz ein Violin-Konzert executirte. — P. war ein vortrefflicher Violinſpieler, ſo wie ein fruchtbarer und angenehmer Komponiſt. Gedruckt ſind von ihm viele Sinfonien, Serenaden für großes Orcheſter, Streich-Quintette, Quartette und Trio's, Quartette und Quintette für Blasinſtrumente, Octette, Sextette und Septette für Streich- und Blasinſtrumente, Konzerte und Sonaten für Violine, Violinduette, Sonaten für Klavier mit und ohne Begleitung, Klarinett-Konzerte, Meſſen und andere Kirchenſtücke. Eine Menge Kirchen- und Kammerſtücke, auch einige ernſte und komiſche Opern hat er außerdem noch in Mſcrpt. hinterlaſſen.

Pieltain, (ſpr. Pielténg), Dieudonné Pascal, geb. zu Lüttich im J. 1754, war einer der beſten Schüler Jarnowicks und kam 1778 nach Paris, wo er als Violinſpieler mit großem Erfolg ſich hören ließ und bis ins J. 1784 verweilte. Dann ging er nach London, wo er beim Konzert des Lords Abington als erſter Violiniſt eine Anſtellung fand. Nachdem er 9 Jahre lang dieſe Stelle inne gehabt, machte er eine Kunſtreiſe nach Petersburg, wo ſein ſchönes Violinſpiel ebenfalls vollſte Anerkennung fand. Auf der Rückreiſe hielt er ſich in Warſchau, Berlin und Hamburg auf; in letzterer Stadt z. E. war er im J. 1800. Nach dieſer Zeit kehrte er in ſeine Vaterſtadt Lüttich zurück und lebte hier im Genuß eines ziemlichen Vermögens ruhig und anſtändig, bis ihm am 12. December 1833 der Tod von der Erde abrief. — Zu London und Paris ſind von ihm Konzerte und Sonaten für Violine, Streichquartette und Violinduette herausgekommen. — Ein jüngerer Bruder von ihm war guter Horniſt, und als ſolcher ein Schüler Punto's. 1781 ließ er ſich im Concert spirituel zu Paris mit Beifall hören und war dann von 1784 neben ſeinem Bruder bei Lord Abington in London angeſtellt.

Pieno, (ital.), — voll, vollſtimmig; z. B. Coro pieno — voller, ganzer Chor; con suono pieno — mit vollem Tone.

Pierſon, Henry Hugh, geb. zu Oxford am 12. April 1816, ſtammt aus einer franzöſiſchen Familie, die nach England überſiedelte und dieſem Lande mehrere ausgezeichnete Männer gab, z. E. einen Biſchof Pierſon von Cheſter, den Oberſten Pierſon, welcher Jerſey eroberte; auch der Vater des in Rede ſtehenden Henry Hugo P. hat ſich durch mehrere Werke in der literariſchen Welt bekannt gemacht und war Hofprediger Georgs IV. von England. Als Kind ſchon zeigte Henry Hugo große Liebe und unzweideutige Begabung zur Muſik und erhielt den erſten Unterricht darin von einem Deutſchen, dem königl. großbrittaniſchen Kammermuſikus Berens; ſpäter wurde Attwood im Orgelſpielen und Generalbaß ſein Lehrer. Nachdem er einige Jahre auf der Schule zu Harrow geweſen, ſtudirte er auf der Univerſität Cambridge ſchöne Wiſſenſchaften und Sprachen, machte dann einen Ausflug nach Paris, wo er bei Paër die Geſangskunſt ſtudirte, und begab ſich von da nach Deutſchland, wo ſeine erſten Lieder-Kompoſitionen erſchienen (auf ihrem Titel iſt er irrthümlich Pearſon genannt). Im J. 1844 wurde er Profeſſor der Muſik an der Univerſität Edinburgh, legte aber nach zwei Jahren dieſe Stelle nieder und lebte fortan — Reiſen und Ausflüge abgerechnet — in Deutſchland; ſo von 1847 an bis 1855 in Hamburg

Digitized by Google

und dann auf einer malerisch gelegenen Besitzung in der Nähe von Würzburg, die auch gegenwärtig noch sein hauptsächlichster Aufenthaltsort ist. — P. ist ein Komponist von vielem Geschmack und tüchtiger Bildung und es sind von seinen Arbeiten anzuführen: Das Oratorium „Jerusalem" (besonders in England mit Beifall aufgeführt), Musik zum zweiten Theil von Göthe's „Faust" (in Hamburg und Frankfurt a. M. zu Gehör gebracht), eine Kantate „Salve aeternum", ein Ave Maria, Trauermarsch zu „Hamlet", ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, eine Ouverture, und endlich die Opern „Leila" und „Contarini". Einige von diesen Sachen sind unter dem Namen Edgar Mannsfeldt erschienen. Schließlich sei noch erwähnt, daß P. eine zweite Auflage von „Beethovens Studien im Generalbaß ꝛc." (von Seyfried herausgegeben) besorgt, und dieses Buch auch ins Englische übersetzt hat.

Piéton, (spr. Pjetong), Loyset oder Louis, zu Ende des 15ten Jahrhunderts zu Bernay in der Normandie geb., und daher auch Le Normand genannt. Er ist zuweilen mit Compère (s. d.) verwechselt worden, der ebenfalls Loyset (ein Diminutiv von Louis) mit Vornamen hieß; auch Forkel hat sich getäuscht, wenn er Loyset für den Familiennamen und Piéton nur für einen Beinamen hielt. — In verschiedenen Sammlungen aus dem 16ten Jahrhundert, z. B. in Salblingers „Concentus", in den „Motetti della Corona" u. s. w. findet man Motetten von P.

Pietoso, (ital.), — mild, fromm; eine selten vorkommende Vortragsbezeichnung.

Pietragrua, Gasparo, ein italienischer Geistlicher, geb. zu Mailand gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, war zuerst Organist an der Kirche S. Giovanni zu Monza, und dann zu Canobbio, wo er Prior eines Klosters wurde und noch 1629 am Leben war. Zu Mailand erschienen von ihm Kirchenkonzerte, Kanzonetten, Messen, Psalmen und andere Kirchenstücke. — Ein anderer Pietragrua, Carlo Luigi mit Vornamen, war Opernkomponist und 1692 zu Florenz geb., in Venedig wurden in den Jahren 1721 und 1722 die von ihm komponirten Opern „Il Pastor fido" und „Romolo e Tazio" aufgeführt.

Piffaro, s. Queerpfeife und auch Schweizerpfeife. Die Schreibart Biffaro oder Bifkura ist falsch.

Pifferari, oder **Pifferi,** Pfeifer (Schalmeienbläser), sind Hirten, die zur Adventzeit aus den Abruzzen nach Rom wandern, vor den Marienbildern mit Sang und Spiel ihre Anbetung darbringen und die Hirten in der Christnacht vorstellen. Der Ursprung dieser Sitte scheint uralt zu sein, ohne daß er sich mit Gewißheit nachweisen ließe. Die Physiognomie dieser Gebirgsleute ist wahrhaft patriarchalisch und harmonirt mit ihrer auffallenden Kleidung. Die Nächte bringen sie meist auf den Stufen der Kirchen und Paläste zu. Gewöhnlich ziehen mehrere zusammen; der eine bläst die Schalmei, der andere ein der Oboe ähnliches, scharfschallendes Instrument, und ein dritter singt; ihre Vorträge sind meist eine Art Choralsätze mit Zwischen- und Nachspielen. Sie fordern für ihr Spiel nie eine Gabe, sondern erhalten diese freiwillig von frommen Seelen am Dreikönigstage, nach welchem sie sich in ihre Berge zurückbegeben.

Pignatta, (spr. Pinjatta), Pietro Romolo, um 1660 zu Rom geb.,

Digitized by Google

wurde zu Ende des 17ten Jahrhunderts für einen ausgezeichneten Komponiſten gehalten. Auf verſchiedenen italieniſchen Theatern wurden in der Zeit von 1695 bis 1705 folgende Opern ſeiner Kompoſition aufgeführt: „Costanza vince il destino“, „Almiro Rè di Corinto“, „Sigismondo“, „L'Inganno senza danno“, „Paolo Emilio“, „Il Vanto d'Amore“, „Oronte in Egitto“.

Pilotiden, oder **Pilotten** heißen auch die Abſtrakten (ſ. d.) in der Orgel.

Pillago, oder vielleicht beſſer **Fillago**, Carlo, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts zu Rovigo geboren, wurde im J. 1623 Organiſt an der Markuskirche in Venedig und ſtarb im J. 1644. Er wurde als einer der beſten damaligen italieniſchen Orgelſpieler geſchätzt. 1642 erſchienen zu Venedig von ihm: „Sacri concerti a voce sola con basso per l'organo“.

Pinelli de Gerardis, Giovanni Battiſta, ein genueſiſcher Nobile und zu Genua im J. 1543 geb., kam vor 1580 nach Prag und wurde von da im J. 1581 als churfürſtlicher Kapellmeiſter nach Dresden berufen (als Nachfolger Scandelli's). Seiner ſchlechten Aufführung wegen wurde er jedoch bald wieder ſeines Dienſtes entlaſſen und kehrte nach Prag zurück, wo er wahrſcheinlich um 1590 geſtorben iſt. Walther führt von ihm als gedruckt an: Meſſen, Madrigalen, geiſtliche und weltliche Geſänge, Muſetten und Napoletanen.

Pinheiro, 1) Antonio, geb. in der Provinz Alentejo in Portugal, ſtudirte die Muſik bei ſeinem Landsmann Francisco Guerreiro und wurde dann Kapellmeiſter in Villa-Vicoſa, von wo er in gleicher Eigenſchaft an die Kathedrale von Evora berufen ward. In genannter Stadt ſtarb er am 19. Juni 1617. Seine kunſtreichen Kirchenſachen waren ſehr geſchätzt. — 2) Joao P., portugieſiſcher Geiſtlicher und Komponiſt, geboren zu Thomar in der Provinz Eſtremadura und geſtorben in der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Er ward von ſeinen Landsleuten als einer ihrer beſten Komponiſten geſchätzt und Machado führt mehrere ſeiner Kirchenkompoſitionen als auf der liſſaboner Bibliothek befindlich an.

Pinto, Thomas, ein vortrefflicher Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, wurde von italieniſchen Eltern zu London geboren und erregte bereits als achtjähriger Knabe durch ſeine Fertigkeit auf der Violine Bewunderung. Mit 15 Jahren bereits wurde er mit der Direktion eines Orcheſters betraut und 1750 konnte er es wagen, mit dem berühmten Giardini in die Schranken zu treten. Nachdem er an des eben Genannten Stelle eine Zeit lang die Direktion der ital. Oper geführt hatte, wurde er als erſter Violiniſt am Drury-Lane-Theater angeſtellt und vermählte ſich 1766 mit der damals berühmten Sängerin Miß Brent (nachdem er aber bereits mit einer deutſchen Sängerin verheirathet geweſen war, die nach kurzer Ehe ſtarb). Gegen 1770 verließ er mit ſeiner Frau die engliſche Hauptſtadt und zog ſich nach einem unbekannt gebliebenen Orte in Irland zurück, wo er nach nicht gar langer Zeit (zwiſchen 1773 und 1780 wahrſcheinlich) ſtarb.

Pipelare, Matthieu, ein niederländiſcher Tonſetzer aus dem Ende des 15ten und dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, von deſſen Geburtsort und

Digitized by Google

nähern Lebensumständen aber gar Nichts bekannt ist. In den Archiven der päbstlichen Kapelle und auf der königl. Bibliothek in Brüssel befinden sich Messen und andere Kirchensachen von ihm in Mscrpt.; ferner sind in einigen Sammlungen aus dem Anfang des 16ten Jahrhundert, z. E. in dem ersten Buche des von Petrucci da Fossombrone 1505 herausgegebenen Motettenwerkes, Arbeiten von ihm enthalten.

Piquirt, franz. Piqué, wurde früher hin und wieder in dem Sinne von Staccato (s. d.) gebraucht.

Pirker, Marianne, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine der berühmtesten deutschen Sängerinnen, war die Frau des Violinisten Pirker in der Hofkapelle zu Stuttgart und an der Oper daselbst engagirt; doch ließ sie sich auf Kunstreisen auch in Wien, Berlin, Hamburg, London u. s. w. mit entschiedenstem Erfolge hören. Der vortrefflichen Eigenschaften ihres Geistes und Herzens wegen von der Herzogin von Würtemberg deren Freundschaft gewürdigt, sah sie sich bei Gelegenheit der Trennung der hohen Frau von ihrem Gemahl kompromittirt und mußte im J. 1757 auf die Veste Hohen-Asperg wandern, wo sie, ohne irgend welches Verhör oder und ohne wirklichen richterlichen Urtheilsspruch, im engsten und strengsten Gewahrsam bis ins J. 1765 schmachten mußte. Dieser urplötzliche Wechsel aus dem glücklichsten und glänzendsten Leben in alle Beschränkungen und Martern eines düstern Kerkers, machte einen solch gewaltsamen Eindruck auf ihr Inneres, daß sie einige Jahre lang an völliger Geisteszerrüttung litt. Nach erlangter Freiheit zog sie nach Heilbronn, gab hier theils Musikunterricht, theils sang sie in Konzerten, und fristete so ihr Leben bis zum 10. November 1783, an welchem Tage sie, 70 Jahre alt, starb.

Pirkhert, Eduard, geb. zu Aussee in Ober-Steiermark am 14. Oktober 1817, erhielt zu Gratz seine Gymnasial- und Universitätsbildung und genoß auch nebenbei Unterricht in der Musik, wobei er so entschiedene Anlagen entwickelte, daß ihm allgemein gerathen wurde, seinen Lebensberuf in der Kunst zu suchen. Zu weiterer Ausbildung ging er daher nach Wien, wo zuerst Anton Halm und später Karl Czerny seine Lehrer im Klavierspielen wurden, unter deren Leitung er sich denn auch zu einem höchst wackern Künstler bildete. Nachdem er sich zu der Rangstufe eines der geachtesten wiener Pianisten aufgeschwungen hatte, erwarb er sich auch die Anerkennung des Auslandes auf einer in den Jahren 1840—1841 unternommenen Kunstreise nach Süddeutschland, Frankreich und England. Nach Wien zurückgekehrt, wirkte er und wirkt auch noch gegenwärtig daselbst als geachteter und gesuchter Klavier-Lehrer, ist auch seit 1855 als Professor am Conservatorium angestellt. — Mancherlei ansprechende Klavierkompositionen sind von ihm herausgegeben worden.

Pisari, Pasquale, um 1725 zu Rom geb., war der Sohn eines Maurers und besaß als Knabe eine wunderschöne Sopranstimme; diese wurde von einem Musiker, Namens Gasparino, bemerkt, der sich nun auch weiter mit dem Knaben beschäftigte und ihn in den Elementen der Musik und im Gesang unterrichtete. Nach vollendeter Mutation hatte sich P's Sopran in einen schönen Baß um-

Digitized by Google

gesetzt; seine übergroße Schüchternheit und Aengstlichkeit verschloß ihm jedoch die Sängerlaufbahn und er warf sich nun auf das Studium der Komposition. Sein Lehrer in derselben wurde Giacomo Biordi, päbstl. Kapellsänger und Kapellmeister an S. Giacomo de' Spagnuoli; besonders auf das Studium Palestrina's hingewiesen, lebte er sich so sehr in diesen Meister hinein, daß er, nach Pater Martini's Meinung, von Allen Denen, die im sog. Palestrina-Styl arbeiteten, dem Originale vielleicht am nächsten kam; deshalb nennt ihn auch Pater Martini den Palestrina des 18ten Jahrhunderts. 1752 wurde er an der päbstlichen Kapelle als Sänger angestellt, lange Zeit aber nur als Supernumerarius. Ueberhaupt lebte er fortwährend in einem äußerst dürftigen Zustande: eine Bodenkammer, entblößt von allem Mobiliar, war seine Wohnung; seine wenigen Bedürfnisse bestritt er vermöge einer Unterstützung von Bekannten und Freunden, ja seine Armuth ging so weit, daß er sich sehr oft nicht einmal Notenpapier kaufen konnte, sondern sich mit solchen Papierstückchen behalf, die er von der Straße auflas. Endlich schien das Schicksal eine Verbesserung seiner Lage beschlossen zu haben: sein Talent war vom portugiesischen Gesandten zu Rom bemerkt worden und auf Veranlassung desselben bestellte der Hof zu Lissabon bei P. ein vierchöriges Dixit, so wie einen ganzen Kirchendienst für alle Sonn- und Festtage des Jahres, vierstimmig und mit Orgelbegleitung. Nach Beendigung dieser ungeheuren Arbeit im J. 1770, wurde das Dixit vor dem Gesandten in der Kirche der 12 Apostel von 150 der besten Sänger Roms aufgeführt, und Burney, der bei dieser Aufführung zugegen war, spricht mit Bewunderung von dem Werke. In zwei Kisten wurde nun die Musik nach Lissabon expedirt; unglücklicherweise aber blieb das Honorar, welches P. auf lange Zeit hätte helfen können, so lange aus, daß, als es eben ankam, der Künstler schon zu leben aufgehört hatte. Es war dies im J. 1778. Ein Jahr vor seinem Tode hatte er auf Verlangen seiner Collegen für die päbstliche Kapelle auch ein neunstimmiges Miserere geliefert; die Wirkung dieses Stückes entsprach aber nicht den Erwartungen, die man, nach seinen zahlreichen anderen Kirchenstücken, — von Baini als klassisch bezeichnet — davon zu hegen berechtigt war. Es zeigte einen durch Sorgen und Arbeiten endlich ermatteten Geist.

Pisaroni, Benedetta Rosamunda, berühmte italienische Sängerin, geb. zu Piacenza am 6. Februar 1793 (und nicht, wie meistens angegeben wird, zu Palermo im J. 1806), erhielt von einem obscuren Lehrer, Namens Pino, den ersten musikalischen Unterricht, wurde dann, zwölf Jahre alt, im Gesang eine Schülerin des Kastraten Moschini, welcher sich damals im Dienste des Vicekönigs von Italien zu Mailand befand. Ihre letzte Ausbildung erhielt sie von Marchesi, und im Sommer des Jahres 1811 debütirte sie zu Bergamo mit ungemeinem Erfolg trotz ihrer enormen Häßlichkeit. Bis 1813 war sie in Verona, Piacenza und Parma engagirt; in letzterer Stadt hatte sie eine lange und ernstliche Krankheit zu überstehen, in Folge deren ihre Stimme, bis dahin ein hoher Sopran, in einen Contr'alt sich verwandelte. Erst einmal mit dieser Stimmgattung sich eingesungen habend, wurde sie bald als die erste Altistin Italiens anerkannt und auf den bedeutendsten Theatern dieses Landes mit Enthusiasmus

Digitized by Google

aufgenommen. 1827 trat sie endlich auch in Paris auf; ihre Debütrolle war die des Arsace in Rossini's „Semiramide“ und wunderbar war der Effekt, den sie hervorbrachte, als sie — noch dem Publikum den Rücken zukehrend und in das Innere des Tempels hineinblickend — ihre erste Phrase: „Eccomi alfine in Babilonia“ mit ihrer mächtigen Stimme intonirte. Als sie sich aber umwandte und ihr häßliches, von Blatternarben arg zerfetztes Gesicht zeigte, ging eine Art Schreckensschrei durch das ganze Publikum und man sah Viele die Augen schließen, um im Genuß des herrlichen Talents nicht durch die unangenehme Persönlichkeit gestört zu sein. Nach einigen Monaten indeß war jegliches Widrige an der Sängerin vergessen, bezaubert wie Alles von der Gewalt ihrer Leistungen war. Weniger Glück als in Paris machte sie jedoch im J. 1829 in London, wo man sich nicht so leicht über ihre Persönlichkeit hinwegzusetzen vermochte und für die Großheit ihrer Gesangsmanier kein Verständniß hatte. Von 1830 bis 1832 sang sie in Cadiz; nach Italien zurückgekehrt, vermochte sie bei ihren Landsleuten die vorherige Gunst nicht wieder zu erringen, war ja auch das Rossini'sche Repertoire, das ihr vorzugsweise Raum zum Glänzen gegeben, abgenutzt und schrieb man wenig mehr für den Contr'alt; demnach zog sie es vor, sich ganz von der Bühne zurückzuziehen und in ihrer Vaterstadt fernerhin ruhig und gemächlich ihre Tage zu verbringen.

Pischek, Johann Baptist, berühmter Baritonist, geboren zu Melnik in Böhmen am 14. Oktober 1814, studirte zuerst in Prag die Rechte. Die Liebe zur Musik und die herrliche Stimme, welche ihm die Natur verliehen, brachten ihn auf die Bühne. Er trat 1835 als Oroviſt in der „Norma“ neben Sabine Heinefetter in Prag auf und — fiel durch. Aber in Brünn, Presburg und Wien gefiel er, und von Wien nahm ihn der verstorbene Kapellmeister Guhr mit nach Frankfurt a. M., wo sich dann unter der Leitung dieses Meisters sein Talent vollkommen entfaltete. Vier Jahre blieb er da; 1844 sang er in Stuttgart, wo ihn der ausdrückliche Wunsch des Königs und ein bedeutendes Gehalt fesselte, er auch gegenwärtig noch wirkt. Vier Mal war er in England, wo er das Publikum immer bis zur Schwärmerei hinriß, namentlich durch seine Liedervorträge.

Pisendel, Johann Georg, geb. zu Karlsburg in Franken am 26. Dezember 1687, kam als 9jähriger Knabe, und mit schöner Stimme begabt, als Sopranist in die Kapelle des Markgrafen von Anspach, nachdem er bis dahin schon von seinem Vater, Organist und Kantor in Karlsburg, im Orgel-, Klavierspielen und Singen war unterrichtet worden. In Anspach erhielt er bei Giuseppe Torelli, welcher markgräfl. Konzertmeister war, Unterricht im Violinspielen, besuchte das Gymnasium und wurde in seinem 15ten Jahre, nachdem er durch die Mutation seine Sopranstimme verloren hatte, bei der ersten Violine in der Kapelle angestellt. Fünf Jahre noch diente er so dem Markgrafen; dann ging er (1709) studirenshalber nach Leipzig, trat aber nebenbei während seines dortigen Aufenthaltes in Konzerten auf und hatte auch, als 1710 Melchior Hofmann nach England reis'te, an dessen Stelle die Musik in der Neukirche, in der Oper und im Collegio musico (dem wöchentlichen Konzerte) zu dirigiren. Sein Ruf

Digitized by Google

als Violinspieler verbreitete sich inzwischen mehr und mehr, und im J. 1712 wurde er, auf Volumiers Empfehlung, in der dresdner Kapelle angestellt. 1714 wurde er, nebst einigen anderen Musikern, von dem Churfürsten nach Paris in die Dienste des damals dort anwesenden Churprinzen von Sachsen geschickt, kehrte 1715 wieder nach Dresden zurück und spielte noch in demselben Jahre in Berlin vor dem Könige von Preußen. Auf Kosten seines Churfürsten machte er 1716 eine Reise nach Italien, nahm in Venedig und Rom — trotz seines schon anerkannten Rufes — noch Unterricht bei Vivaldi und Montanari, und kehrte zu Ende des Jahres 1717 wieder nach Dresden zurück. Das Jahr darauf wurde er wiederum dem Gefolge des Churprinzen zugetheilt und ging mit diesem nach Wien. Von 1719 bis 1728 blieb er dann ununterbrochen in Dresden, ging in letztgenanntem Jahre mit dem Churfürsten auf 3 Monate nach Berlin und wurde endlich im J. 1730 an Volumiers Stelle (der indeß schon früher gestorben war) Konzertmeister. Nun widmete er sich mit allem Eifer und aller Sorgfalt seinem ihm untergebenen Orchester, bildete dieses zu Präcision und geschmackvoller Executirung heran und sorgte, neben Hasse, für die gute Aufführung der italienischen Opern. Nebenbei setzte er aber eifrigst seine Kompositionsstudien fort, die er nach seiner Rückkehr aus Italien beim Kapellmeister Heinichen begonnen hatte. In ununterbrochener Thätigkeit wirkte er bis an sein Lebensende, welches am 25. November des Jahres 1755 erfolgte. P. wurde für den größten deutschen Violinspieler seiner Zeit gehalten und hat auch für sein Instrument einige Konzerte und Solo's gesetzt; ferner kennt man auch von ihm 4stimmige Instrumentalfugen; alle diese Sachen aber sind Manuscript geblieben.

Pistocchi, (spr. —ki), Francesco Antonio, nach Fantuzzi (Notizie degli Scritt. Bolog., tom. 6) 1659 zu Palermo geb., und nicht 1660 zu Bologna, wie zumeist angegeben wird. In früher Kindheit aber kam er mit seinem Vater nach Bologna und wurde von diesem in der Musik unterrichtet. Seine Anlagen und Fortschritte waren so bedeutend, daß er bereits im Alter von 8 Jahren seine erste Komposition herausgeben konnte; sie hieß: „Capricci puerili variamente composti in 40 modi, sopra un basso da un balletto in età d'anni 8“ (Bologna, 1667). Ungefähr 20 Jahre alt, ging er als Sänger zum Theater, machte aber kein Glück, und trat zum geistlichen Stande über. Nachgehends wurde er als Kapellmeister an den Hof des Markgrafen von Anspach berufen und blieb in dieser Stellung bis 1699. Darauf ging er wieder nach Italien zurück, wo er nun, eine Reise nach Wien im J. 1700 abgerechnet, fortwährend, und zumeist in Bologna, lebte. Mehrere setzen seinen Tod in das Jahr 1720; doch ist die Richtigkeit dieses Datums nicht erwiesen. Von seinen Opern wurden in Anspach, Venedig und Wien aufgeführt: „Narcisso“, „Il Girello“, „Leandro“, „Le Rise di Democrito“; ferner kennt man von ihm die Oratorien: „Il Martirio di S. Adriano“ und „Maria Virgine addolorata“, den Psalm „Lauda Jerusalem“, Terzette und Duette und einstimmige Gesänge. Es sind aber nicht seine Kompositionen, welche ihm einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte sichern, sondern es thut dies die Gesangsschule, welche er im

Digitized by Google

J. 1700 errichtete und von der sich zuerst die geordnete und methodische Pflege des eigentlichen italienischen Kunstgesanges datirt. Künstler wie Bernacchi, Pasi, Minelli, Fabri, Bortolino di Faenza u. a. m. sind aus dieser Schule hervorgegangen und sie fand in der Schule des Bernacchi ihre rühmliche und gedeihliche Fortsetzung.

Pistorius, Aureus, eines Thürmers Sohn aus einem eichsfeldischen Orte, erwarb sich schon frühzeitig ohne sonderliche Anleitung auf mehreren Instrumenten ziemliche Fertigkeit und ward nachgehends in der Kapelle des Fürstabts von Fulda als Violinist angestellt. In selbiger Kapelle ward er dann 1724 Konzertmeister und starb als solcher am 6. Juli 1780, den Ruf eines sehr tüchtigen Künstlers hinterlassend. Man kennt ihn als den Komponisten mehrerer Operetten und Schulkomödien für die Jesuiten in Fulda, ohne daß diese jedoch speciell angeführt werden könnten.

Piticchio, (spr. —tikjo), Francesco, war um 1760 Kapellmeister in Palermo und kam dann 1783 mit einer italienischen Operngesellschaft als Kapellmeister nach Braunschweig, woselbst er seine Oper „Didone abbandonata" zur Aufführung brachte. Das Jahr darauf schrieb er in Dresden „Gli Amanti alla prova", und ging dann nach Wien, wo 1787 seine Oper „Bertoldo" gegeben wurde. In Wien erschienen außerdem noch einige Sammlungen Kanzonetten, und André in Offenbach hat Streich-Quintette von ihm verlegt. — Ein anderer P., Pietro Paolo mit Vornamen, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Rom und man kennt ihn als den Komponisten einer Kantate für 2 Singstimmen mit Orchesterbegleitung, „he Allegrezze pastorali" betitelt, ferner vieler Quintette für Blasinstrumente und Stücke für kleineres Harmonie-Orchester.

Pitoni, Giuseppe Ottavio, geb. zu Rieti am 18. März 1657, kam schon im Alter von 11 Monaten mit seinen Eltern nach Rom und kam daselbst, fünf Jahre alt, in die Musikschule des Pompeo Natale. Drei Jahre darauf wurde er Sängerknabe bei der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini und dann bei der SS. Apostoli; in letzterer Kirche war es, wo einige Kompositionen von ihm zur Aufführung kamen, welche machten, daß sich Francesco Foggia sehr lebhaft für den jugendlichen Tonsetzer interessirte und diesen auch mehrere Jahre im Contrapunkt unterwies. Im J. 1673, also 16 Jahre alt, wurde er Kapellmeister zu Terra di Rotondo und das Jahr darauf trat er in gleicher Eigenschaft bei der Kathedrale von Assisi ein; 1676 stellte man ihn bei der Kathedrale seiner Vaterstadt Rieti an, er blieb aber nur ein Jahr daselbst, da ihm 1677 die Kapellmeisterstelle an San Marco in Rom übertragen wurde. Dieses Amt behielt er auch während der Dauer seines ganzen Lebens, ohne gehindert zu sein, auch noch andere Anstellungen daneben anzunehmen, wie er denn auch wirklich that. 1686 erhielt er, und ebenfalls für seine ganze Lebenszeit, die Direktion der Kapelle am Collegio Germanico-Ungarico, und 1689 wurde er durch den Cardinal Ottoboni Maestro an der Kirche S. Lorenzo in Damaso. 1708 wurde er zum Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano gewählt und behielt diese Stelle 11½ Jahre; dann erhielt er auf Lebenszeit die Kapellmeisterstelle

Digitized by Google

an S. Pietro in Vaticano. Auch hatte er noch Anstellungen bei den Kirchen S. Agostino, S. Andrea della Valle, Sta. Maria in Campitelli, Sta. Maria della Pace, S. Stefano del Cacco und S. Carlo a' Catinari. Einer der 4 Examinatoren der Kapellmeister war er außerdem, und überhaupt galten in Rom sowohl wie auswärts seine musikalischen Entscheidungen wie Orakelsprüche. Gest. ist er zu Rom am 1. Februar des Jahres 1743. — Baini, durch den wir zuerst Ausführliches über P. wissen, spricht mit Begeisterung von dessen Kompositionen und sagt, daß sie durchaus Nichts von ihrer ursprünglichen Frische verloren haben. Besonders citirt er die Fuge des 16stimmigen Dixit (vierchörig), welches alljährlich zur zweiten Vesper des heiligen Petrus in der vaticanischen Hauptkirche gesungen wird und alle Jahre fast schöner erscheint, dann die Messen „Li Pastori a Maremme" und „Li Pastori a Montagna" (bei Gelegenheit von Wallfahrten geschrieben) und die „Mosca" betitelt (weil sie für einen Domherrn dieses Namens verfaßt ist). Seine Produktivität überhaupt war ungeheuer. Er schrieb so Viel, daß er, bei seinen vielen Anstellungen, nie in einer Kirche ein Stück hören zu lassen brauchte, welches er für eine andere verfaßt hatte. Seine dreichörigen Messen und Psalmen mit und ohne Instrumente belaufen sich auf mehr als 40; mehr als 20 Messen und Psalmen für 4 Chöre mögen von ihm vorhanden sein, und endlich hat er für die vatikanische Basilika allein die ganze Officiatur der Messen und Vespern für alle Tage und Feste des Jahres gearbeitet, so daß man jeden Tag eine andere Komposition von ihm singen konnte. Eine 12chörige Messe (für 48 Stimmen) hatte er zu schreiben angefangen, seines hohen Alters wegen konnte er sie aber nicht mehr vollenden. — Noch aber hat P. den Musikhistorikern einen wichtigen Dienst geleistet durch sein Buch: „Notizie dei maestri di capella si di Roma che oltramontani, ossia Notizia di contrapuntisti e compositori di musica degli anni dell' era cristiana 1000 sino al 1700", welches in Manuscript auf der vatikanischen Bibliothek sich befindet, und aus dem Baini für sein Werk über Palestrina viel geschöpft hat. — Von den Schülern P's sind vor allen Durante, Leo und Feo zu nennen.

Pitsch, Carl Franz, geb. zu Patzdorf in Böhmen im J. 1789, wurde von seinem Vater, der daselbst Schullehrer war, bereits vom 4ten Jahre im Violinspielen und bald nachher auch im Klavier- und Orgelspielen unterrichtet. In seinem 8ten Jahre schon war er so weit, daß er zu Reichenbach in Schlesien in der Kreuzherrenkirche den Organistendienst versehen konnte; nebenbei aber genoß er noch Unterricht im Generalbaß und Orgelspielen von dem damaligen Stadtorganisten Constantin Bach. Nachgehends machte er in Prag Universitätsstudien und lebte nach Beendigung derselben daselbst, in Brünn und zuletzt in Wien als Erzieher in adligen Häusern. Nach Lösung dieser Verhältnisse begab er sich wieder nach Prag und widmete sich nun ausschließlich der Kunst, welche er während seiner Studien- und Erzieherzeit eifrigst zu pflegen nie aufgehört hatte. Um 1832 wurde er als Organist an der Nikolaikirche in Prag angestellt, im J. 1840 als provisorischer Professor am Conservatorium und 1841 als Lehrer und Direktor an der prager Organistenschule. Gestorben ist er am

Digitized by Google

13. Juni 1858. — Man rühmte ihn stets als einen vorzüglichen Orgelspieler und sehr guten Theoretiker. Komponirt hat er verschiedene Kirchensachen und Präludien und Fugen für die Orgel, von welchen Einiges auch im Druck erschien.

Pitterlin, Friedrich Adolph, aus Bautzen gebürtig, kam 1785, in einem Alter von ungefähr 20 Jahren, nach Leipzig, um Theologie zu studiren, ward aber durch einen unwiderstehlichen Hang zur Musik von jener Wissenschaft ab- und zu dieser Kunst hingezogen, in welcher er schon früher Unterricht erhalten hatte, und deren praktische und theoretische Theile er nunmehr mit rastlosem Fleiße studirte, so daß er schon 1788 für die damals in Leipzig anwesende Sekonda'sche Schauspieler-Gesellschaft mehrere Ballette, Pantomimen, Entr'aktes u. s. w. komponirte und als Correpetitor fungiren konnte. 1789 brachte er die Oper „Die Zigeuner" fertig und nun wurde er förmlich bei jener Gesellschaft als Musikdirektor engagirt. In gleicher Eigenschaft kam er 1795 zur Döbbelin'schen Gesellschaft und 1796 nach Magdeburg, wo er 1797 unter Anderm seine Chöre zu dem Trauerspiele „Alfred" mit vielem Beifall aufs Theater brachte, und nachher einige Jahre auch die Winter-Konzerte der Freimaurer-Loge und Harmonie-Gesellschaft mit bestem Erfolge leitete, aber schon am 1. Oktober 1804 an der Auszehrung starb. — Außer den angeführten Kompositionen waren noch Sinfonien, Chöre und kleine Opern von ihm bekannt.

Più, (ital.), — mehr; dient zur nähern Bestimmung mancher Vortragsbezeichnungen, z. B. più allegro — schneller, geschwinder (nämlich als vorher); più forte — stärker.

Più tosto, (ital.), — eher, lieber, vielmehr; ebenfalls eine nähere Bestimmung zu Vortragsbezeichnungen, z. B. Adagio più tosto Andante — langsam, aber eher (lieber) Andante (nämlich als Adagio), d. h. das Tempo soll zwar ein langsames sein, doch nicht zu langsam; es soll sich mehr dem Andante-Grade als dem des Adagio nähern.

Pixis, Friedrich Wilhelm, geb. 1786 zu Mannheim, wo sein Vater, ebenfalls Friedrich Wilhelm mit Vornamen, Organist an der evangelisch-reformirten Kirche, und ein tüchtiger Schüler aus Abt Voglers früherer Zeit war. In dem jungen Friedrich zeigte sich schon im 5ten Jahre das entschiedenste Talent zur Musik, so wie zum Zeichnen, welche letztere Kunst aber bald der erstern weichen mußte; der Vater unterrichtete ihn selbst anfangs auf dem Klavier, welches er bald mit vieler Fertigkeit spielte. Da aber fing der zweite Sohn (s. den folg. Art.), zwei Jahre später geboren, ebenfalls große Neigung zur Musik zu zeigen an, und der ältere bekam plötzlich zur Violine Lust. Ein Schüler des damals berühmten Fränzl (s. d.), Namens Luci, gab ihm den ersten Unterricht; ein Jahr später waren die Fortschritte des Knaben schon so bedeutend, daß Fränzl selbst den Unterricht fortsetzte und ihn in einem kurzen Zeitraum so weit brachte, daß er, kaum 9 Jahre alt, durch seine Fertigkeit schon Sensation machte. Der damals herrschende Krieg welcher auch Mannheim heimsuchte, bei dessen Belagerung die reformirte Kirche zusammengeschossen wurde, so daß der Vater brodlos wurde, zwang diesen, den Ort zu verlassen. Mit seiner Frau und den beiden Knaben, von denen der jüngere auch schon recht fertig Klavier

Digitized by Google

spielte, ging er nach Darmstadt, wo die Kinder sich bei Hofe und in der Stadt mit großem Beifall hören ließen; muthig gemacht durch diesen ersten glücklichen Versuch, reis'te die Familie weiter nach Frankfurt, Kassel, Marburg, Hannover, Braunschweig, Bremen, wo die Knaben überall viele Konzerte mit dem größten Erfolge gaben. Endlich auch in Hamburg angekommen, erfuhr der Vater, daß der große Viotti in der Nähe auf dem Lande wohne; er ruhte nicht eher, als bis er Zutritt bei ihm fand, stellte ihm den Knaben Friedrich vor, welcher so glücklich war, dem berühmten Künstler zu gefallen, so daß er ihn zu sich nahm und durch sieben Monate alle Tage mehrere Stunden des herrlichsten Unterrichts ertheilte. Nachdem die Kinder in Hamburg acht bis zehn Konzerte gegeben hatten, gingen sie nach Kopenhagen, woselbst sie dreimal bei Hofe und über zwanzigmal öffentlich spielten und unendlichen Succeß erlangten. Die Reisen dehnten sich dann über ganz Deutschland, Polen und Rußland aus und dauerten überhaupt über zwölf Jahre, worauf sich dann der Vater endlich in Wien niederließ. Obgleich durch ihn schon tüchtig unterrichtet in der Theorie der Tonsetzkunst, übergab er die jungen Leute dennoch dem berühmten Albrechtsberger, der, obschon sehr alt, sich doch mit Liebe ihrer annahm, und dessen letzte Schüler sie waren, da er bald darauf starb. Nun versuchten die Brüder die erste Reise allein, und kamen grade in der Epoche nach Prag, als man damit umging, daselbst ein Conservatorium der Musik zu errichten. Mehrere der ersten kunstliebenden Großen, die ein besonderes Interesse für den jungen Violinspieler gefaßt hatten, beredeten P., von welchem sie sich viel für ihre Anstalt versprachen, sich in Prag zu fixiren und das Lehramt der Violine an dem neuen Kunstinstitute anzunehmen, welches auch 1810 ins Leben trat. So blieb P. denn in Prag, wirkte in erfreulichster Weise an dem Conservatorium, wurde auch nachgehends (nach Clements Abgange) Orchesterdirektor am ständischen Theater und Direktor der prager Tonkünstler-Gesellschaft, bis er, schon seit mehreren Jahren immer kränkelnd, am 20. Oktober 1842 starb, bedauert von Allen, die ihn als Künstler sowohl wie als Menschen kennen und lieben gelernt hatten.

Pixis, Johann Peter, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geboren zu Mannheim im J. 1788. Durch seinen Vater unterrichtet, erwarb er sich frühzeitig eine ansehnliche Fertigkeit auf dem Klavier, und machte, wie man aus dem vorhergehenden Artikel sieht, noch als Knabe auf den mit Vater und Bruder unternommenen Kunstreisen Sensation; eben so hat man aus dem vorhergehenden Artikel erfahren, daß er in Wien eine Zeit lang den Unterricht des greisen Albrechtsberger genoß. Als der ältere Bruder (1809) in Prag blieb, wandte sich unser Johann Peter nach München, gab daselbst Klavier-Unterricht und publicirte einige seiner Kompositionen; dann ging er wieder auf mehrere Jahre nach Wien, und hörte überhaupt nicht auf, von Zeit zu Zeit Kunstreisen zu machen, die seinen Ruf verbreiteten. 1825 ließ er sich in Paris nieder, wo er als Spieler und Lehrer viel Glück machte, sich nachgehends auch mit der musikalischen Erziehung seiner Adoptivtochter, Francilla P., (s. den folgenden Artikel) viel abgab und mit ihr auch viele Reisen machte. Seit Mitte der vierziger Jahre ungefähr hat er seinen Wohnsitz in dem reizenden Baden-Baden

Digitized by Google

genommen. — Als Spieler war er glänzend, glatt und fein, aber ohne besondere Tiefe und Gefühlsenergie, und eben so wird sich das Urtheil über seine Kompositionen formuliren lassen. Diese sind sehr zahlreich und bestehen in einer Sinfonie, Streich-Quintetten und Quartetten, Klavier-Konzerten, Rondo's für Klavier mit Orchesterbegleitung, Trio's für Klavier, Violine und Violoncell, Sonaten für Klavier mit Begleitung von Violine oder Flöte, auch Violoncell, Sonaten für Klavier allein, vielen Fantasien, Variationen und sonstigen kleineren Klavierstücken. 1831 wurde von der deutschen Operngesellschaft in Paris auch eine Oper seiner Komposition aufgeführt; sie hieß „Bibiana, oder die Kapelle im Walde", hatte aber keinen Erfolg.

Pixis, Francilla, geb. zu Lichtenthal bei Baden-Baden um 1816, hieß eigentlich mit ihrem Familiennamen Göhringer und wurde, als Waise, von Joh. Peter Pixis (s. den vorhergehenden Artikel) adoptirt. Derselbe hatte ihre schöne Mezzosopran-Stimme erkannt, nahm sie mit nach Paris und bildete sie zur Sängerin. Um die Mitte der 30er Jahre bereis'te er mit ihr Deutschland und sie erntete auf mehreren der bedeutendsten Bühnen dieses Landes reichen Beifall. Weniger war dies der Fall, als sie nachgehends in Paris auftrat, worauf sie dann mit ihrem Adoptiv-Vater nach Italien ging. Hier entwickelte sich ihr Talent mehr und mehr, und 1840, in Neapel, schrieb sogar Pacini für sie seine „Sappho". Einige Jahre später vermählte sie sich mit einem italienischen Kavalier.

Pixis, Theodor, Sohn des prager Violinprofessors Friedrich Wilhelm P., geb. am 15. April 1831 zu Prag, erhielt von seinem 7ten Jahre an Unterricht in der Musik, entschied sich aber für diese Kunst als seinen Lebensberuf erst nach dem Tode seines Vaters, im J. 1842. Nun wurde er auf das Conservatorium zu Prag gethan, studirte hier als Hauptsache Violinspiel, namentlich unter Professor Mildner, und verließ, mit den glänzendsten Zeugnissen versehen, nach dreien Jahren die Anstalt. Darauf ging er nach Baden-Baden zu seinem Oheim J. P. Pixis und dieser nahm ihn mit nach Paris, wo sein Spiel in einem öffentlichen Konzerte bereits vieles Aufsehen machte. Das Jahr darauf hatte er das Glück, in Cannstadt, wo sich Vieuxtemps drei Monate lang aufhielt, den unschätzbaren Unterricht dieses großen Meisters benutzen zu können, der ihm die schönste Zukunft prophezeite. Nachdem er darauf in den Städten Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt u. s. w. durch sein Spiel viel Glück gemacht hatte, ging er, mit einer Empfehlung an den französischen Hof versehen, nach Paris (1848), sah aber hier durch die Februar-Revolution alle seine Hoffnungen vereitelt, und ging daher nach Baden-Baden zu seinem Oheim, in den nächsten Jahren mehrere Kunstreisen machend, auf denen er namentlich auch in Frankfurt, Köln, Hannover und Berlin auftrat und überall eine glänzende Aufnahme fand. Im Herbst 1850 erhielt er den Ruf nach Köln als Lehrer des Violinspiels an der rheinischen Musikschule und Mitglied des Orchesters, und nach Franz Hartmanns Tode trat er in dessen Stelle als Konzertmeister. Von Köln aus machte er mehrere Kunstreisen, z. B. 1853 durch Holland und 1855 mit dem kölner Männergesangverein nach Paris, starb aber leider schon am 1. August des darauffolgenden

Digitized by Google

Jahres 1856. Sein Spiel hatte ſich namentlich in den letzten Jahren ſeines Lebens zu einer ſeltenen Vollendung heraufgebildet und zeigte Meiſterſchaft im ganzen Umfang des Wortes. Von ſeinen Kompoſitionen ſind zwei Hefte Liedrr und mehrere Soloſtücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte gedruckt und beifällig aufgenommen worden.

Pizzicato, (ital.), abgekürzt piz. oder pizz., — gekneipt, geſchnellt; kommt bloß in Tonſtücken und Stimmen für Bogeninſtrumente vor, und bedeutet, daß die Noten nicht mit dem Bogen geſtrichen, ſondern mit den Fingern, wie bei der Harfe oder Laute, durch Kneipen oder Reißen der Saiten hervorgebracht werden ſollen. Wo dieſe Spielart wieder aufhört und die Noten wieder mit dem Bogen geſpielt werden ſollen, ſteht dann coll' arco, oder bloß arco, d. h. mit dem Bogen. In einigen Violinſachen neueren Datums findet man hie und da auch eine Manier angewendet, welche in einer Abwechslung des Pizzicato- und Arco-Spieles innerhalb eines längern oder kürzern Laufes, einer Paſſage beſteht, derart nämlich, daß immer ein Ton pizzicato und der nächſte mit dem Bogen in ſchneller Folge angegeben wird. Dieſe mehr Spielerei zu nennende Manier hat Paganini zuerſt aufgebracht und Einige nennen ſie wohl auch Pizzi-Arco, eine Zuſammenſetzung, an der vielleicht Philologen zu mäkeln hätten.

Plachy, Wenzeslaus, geb. am 4. September 1785 zu Klopotowitz in Mähren, wurde von ſeinem Onkel, Anton P., in der Muſik unterrichtet und kam als Jüngling nach Wien, woſelbſt er ſich im freundſchaftlichen Umgange mit Hummel, Förſter, Caudella u. ſ. w. noch weiter ausbildete und Klavierſtunden gab. 1811 ward er Organiſt an der Kirche des Piariſten-Collegiums. — Er hat viele Klavierſachen, meiſt in inſtruktiven Stücken beſtehend, und einige Kirchenſachen in den Druck gegeben.

Plagaliſch, (vom griech. πλαγιος — abhängig, anlehnend) werden die vier Tonarten oder Tonreihen genannt, welche Pabſt Gregor I. aus den vier authentiſchen (ſ. d.) entlehnte und dieſen hinzufügte. Letztere bewegen ſich meiſt von Tonica zu Tonica, jene mehr um die Tonica herum, von der Dominante (Unterquarte) zu ihrer Oktave. Dieſe acht ſogenannten Kirchentöne wurden nachmals noch um vier vermehrt, als man auf jeder Stufe der diatoniſchen Grundleiter, die eines toniſchen Dreiklangs fähig war, eine Tonleiter baute, und dieſe zwölf Töne oder Tonarten waren folgende:

	Authentiſche:		Plagaliſche:
Joniſch:	C d e f g a h c	—	G a h c d e f g
Doriſch:	D e f g a h c d	—	A h c d e f g a
Phrygiſch:	E f g a h c d e	—	H c d e f g a h
Lydiſch:	F g a h c d e f	—	C d e f g a h c
Mixolydiſch:	G a h c d e f g a	—	D e f g a h c d
Aeoliſch:	A h c d e f g a	—	E f g a h c d e

Jede plagaliſche oder Nebentonart entſpricht ihrer voranſtehenden authentiſchen oder Haupttonart, und da ſie weiter nichts iſt als eine Verſetzung der letztern in die Unterquarte, ſo wurden zur Bezeichnung der plagaliſchen die Benennungen der authentiſchen Tonarten mit dem vorangeſetzten Hypo (griech. —

Digitized by Google

unter) gebraucht, als: Hypojonisch, Hypodorisch u. s. w. Als Nebentonarten mußten die plagalischen auch nicht in dem Grundton ihrer Leiter, sondern in dem ihrer authentischen Leiter schließen, z. B. Hypojonisch, in der Oktave G–g sich bewegend, nicht in G, sondern in C, u. s. w. Die siebente Stufe H konnte keine Tonart begründen, weil ihr die reine Quinte (fis) fehlte. Erst später wurden andere Halbtöne, wie b es fis u. s. w. aufgenommen, bis endlich die weitere Entwickelung des Tongebäudes eine solche Eintheilung überflüssig machte.

Plagiaulos, eine krumm gebogene oder gewundene Pfeife der alten Griechen, besonders der Schäfer; sie war aus Lotosholz verfertigt, weswegen sie auch Plagios lotinos hieß, und von den Lybiern erfunden.

Plain-chant, (spr. Plängschang), französischer Name des Cantus firmus oder Choralgesanges (Cantus planus).

Plaisanterie, (franz., spr. Plässangterih), wörtlich eigentlich: Spaß, Scherz. Unter diesem Namen verfertigte man in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Tonstücke für Klavier, die aus verschiedenen, nicht breit ausgeführten Sätzen von munterm und angenehmem Charakter, und mit darunter gemischten Tanzmelodien, bestanden. Nach und nach wurde der Name obsolet und machte dem von Divertissement, Amusement, Melange u. s. w. Platz.

Plane Musik, lat. Musica plana, im Gegensatz zur Mensuralmusik (s. d.), der Gesang in gleichen, taktisch nicht abgemessenen Noten, — der Choralgesang.

Plantade, (spr. Plangtahd), Charles Henri, geboren zu Pontoise im J. 1767, erhielt in dieser seiner Vaterstadt den ersten musikalischen Unterricht und ging dann zu weiterer Ausbildung nach Paris, wo ihn Langlé im Gesang und in der Komposition, Hüllmandel im Klavierspielen und Petrini auf der Harfe unterwiesen. In den 90er Jahren war er schon durch mehrere Instrumental-, Opern- und kleinere Gesangkompositionen vortheilhaft bekannt geworden, und wurde deshalb auch 1797 in das Erziehungs-Institut von St. Denis als Singlehrer berufen. Hier gab er auch u. a. auch dem Frl. Hortense de Beauharnais Unterricht und von der Zeit an schreibt sich auch die Protektion her, welche ihm diese Dame später, besonders nachdem sie Königin von Holland geworden, angedeihen ließ. 1802 wurde er neben Garat als Gesangprofessor am Conservatorium angestellt und nach 1806 kam er durch seine Gönnerin, die Königin Hortense, als königl. Kapellmeister nach Amsterdam. 1810, nach der Abdikation des Königs von Holland, kam er wieder nach Paris, fungirte als Musikdirektor der Königin Hortense und wurde 1812 auch Gesanglehrer und Regisseur an der großen Oper. Alle mit diesen Stellen verknüpfte Vortheile verlor er durch die Restauration, trat jedoch in die École royale de chant et de déclamation (das unter diesem Titel reorganisirte Conservatorium) wiederum als Gesangprofessor ein und behielt diese Stelle bis zu der im J. 1828 bewirkten Neugestaltung des genannten Instituts. Auch hatte er sich überhaupt bald wieder in die Gnade des bourbonischen Hofes rehabilitirt, so daß ihn Ludwig XVIII. zum Ritter der Ehrenlegion und zu seinem Kapellmeister machte. Diese Stelle nebst der dazu gehörigen Pensionsberechtigung verlor er

Digitized by Google

durch die Revolution von 1830, und zu alt, um noch durch Lektioniren ein hinreichendes Auskommen zu finden, verbrachte er die letzten Jahre seines Lebens in nur sehr dürftigen Umständen. Gestorben ist er am 19. Dezember 1839. P. hatte ein angenehmes Talent, wie sich dies namentlich in den folgenden Opern documentirt, die an verschiedenen pariser Theatern von 1791 bis ungefähr 1814 aufgeführt wurden: — „Les deux Soeurs", „Les Souliers mordorés", „Au plus brave la plus belle", „Palma, ou le Voyage en Grèce", „Romagnesi", „Le Roman", „Zoé, ou la pauvre petite", „Bayard à la Ferté", "Le Mari de circonstance". Ferner hat man von ihm 20 Hefte Romanzen, 3 Sammlungen zweistimmiger Nocturnen, eine Sonate für Harfe, und handschriftlich hinterließ er noch Kirchensachen und die Chöre zu Racine's „Esther".

Plarr, 1) August Theodor. geb. in Dresden am 2. August 1746 und gestorben daselbst als geachteter Musiklehrer am 14. April 1818, war in seiner Blüthezeit einer der geachtetsten deutschen Flötenvirtuosen und brachte auch manche Verbesserungen an seinem Instrumente an. So z. B. brachte er statt der b-Klappe das b-Loch an an, welches mit dem Daumen bedeckt wird und mit dessen Hülfe man u. a. den Triller auf a-b leicht herausbringen kann. Das Glück war ihm nicht günstig und so hatte er sein ganzes Leben hindurch ewig mit Sorgen und Noth zu kämpfen. Komponirt hat er einiges Instruktive für Flöte. — 2) Gottlieb Immanuel P., jüngerer Bruder des Vorhergenannten, geb. zu Dresden 1748, kam 1759 unter die Chorknaben der churfürstl. evangelischen Schloßkapelle und hatte bei dem Direktor derselben, Richter, 6 Jahre lang theoretischen und praktischen Unterricht in der Musik; doch wählte er diese später nicht zu seinem eigentlichen Berufe, sondern widmete sich dem Schreiberfache und ward zuletzt Apellationsgerichts-Canzellist zu Dresden, als welcher er 1816 oder 1817 starb. Uebrigens blieb ihm die Musik sein ganzes Leben hindurch eine innige Freundin. Er spielte viel und gut Klavier, sang angenehm und komponirte manches Gefällige. Seine Tänze waren ihrer Zeit sehr beliebt, und einige Sammlungen davon sind auch im Druck erschienen.

Platel, Nicolas Joseph, ausgezeichneter Violoncellist, geb. zu Versailles im J. 1777. Sein Vater war zuerst königl. Kapellmusiker, ging aber nach Ausbruch der Revolution zum Theater und wurde Chorist. Der junge P. wurde zuerst unter die Musikpagen Ludwigs XVI. aufgenommen und erhielt von Richer Unterricht im Gesang; aber in seinem 10ten Jahre offenbarte er die lebhafteste Neigung für das Violoncell und Louis Duport, als Freund seines Vaters, gab ihm den ersten Unterricht auf diesem Instrument. Nach Duports Abgange nach Berlin (zu Ende des Jahres 1789) studirte er ohne Lehrer weiter, bis 1793 sein etwas älterer Mitschüler Lamare (s. d.) ihm Rathschläge ertheilte und vorwärts brachte. 1796 trat er als Violoncellist in das Orchester des Theaters Feydeau (damals Théatre lyrique), ging aber mit einer Sängerin, in die er sich verliebt hatte, zu Ende des Jahres 1797 nach Lyon und kam erst 1801 wieder nach Paris zurück. Hier ließ er sich mit glänzendstem Erfolge in Konzerten hören, konnte es aber, bei etwas unordentlichem Leben, zu keiner

Digitized by Google

festen Position bringen, und verließ 1805 Paris wieder. Zuerst ging er nach der Bretagne und blieb in Quimper, das er nur als Durchreisender berühren wollte, zwei Jahre sitzen; dann, nachdem er in Brest und Nantes mit Erfolg aufgetreten war, wandte er sich nach Belgien, mit der Absicht auch Holland und Deutschland zu besuchen; aber wieder blieb er mehrere Jahre in Gent kleben, Gesang- und Violoncellstunden gebend, und 1813 endlich ließ er sich in Antwerpen nieder, wo er erster Violoncellist im Opernorchester wurde. Nach ungefähr 6 Jahren ging er nach Brüssel, wurde hier ebenfalls erster Violoncellist am Theaterorchester und 1824 Professor an der königl. Musikschule. Als dieselbe 1831 als Conservatorium neu organisirt wurde, erhielt P. ebenfalls wieder das erste Violoncell-Professorat, und aus seiner Schule gingen Virtuosen hervor wie Servais, Batta und Demunck, welcher Letztere auch sein Nachfolger wurde. Gest. ist P. am 25. August 1835. — Herausgegeben hat er 5 Violoncell-Konzerte, Sonaten für Violoncell und Baß, Variationen und Exercicen für Violoncello, Streichtrio's, Duo's für Violine und Violoncell, Romanzen.

Platone, Luigi, um 1760 zu Neapel geb., wurde daselbst auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini gebildet, und man kennt von ihm folgende Opern, als in Neapel und Rom mit Beifall aufgeführt: „Amor non ha riguardi", „Le Convulsioni", „Il Conte Lenticchia", „Il Matrimonio per sorpresa".

Playford, (spr. Plehford), John, geb. zu London im J. 1613, war daselbst Musikalienhändler und Notendrucker, doch zugleich auch selbst ein gebildeter Musiker. 1665 gab er heraus: „An introduction to the skill of music", welches Werk bis ins J. 1703 funfzehn Auflagen erlebte. Ferner publicirte er mehrere Psalmensammlungen und Hymnen für 1 Singstimme mit Orgelbegleitung. Gest. ist er im J. 1693. — Sein Sohn Henry P., um 1658 geb., setzte das Musikaliengeschäft fort und gab ebenfalls mehrere Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge heraus. Wahrscheinlich ist er im J. 1710 gestorben.

Plectrum, Plectron, (lat. und griech.), heißt zunächst im Allgemeinen Alles, womit geschlagen wird, dann insbesondere das Werkzeug, mit dem Zither- und dergl. Instrumentenspieler die Saiten ihres Instruments reißen oder vielmehr schlagen, damit dieselben tönen. Gewöhnlich ist dasselbe ein Stückchen Federkiel oder Elfenbein, auch Holz, Messing, das einer kleinen Zunge oder breiten Nadel gleicht.

Pleyel, Ignaz, ehemals beliebter und berühmter Tonsetzer, geb. zu Ruppersthal, einem Dorfe bei Wien, im J. 1757. Sein Vater, Martin Pleyel, war Schullehrer in genanntem Dorfe und Ignaz war dessen vierundzwanzigstes Kind; die Mutter — ursprünglich von hoher Geburt — starb, nachdem sie ihm das Leben gegeben; aber der Vater verheirathete sich zum zweiten Male und zeugte noch 14 Kinder (S. Fétis' „Biogr. universelle"). Sehr frühzeitig entwickelten sich bei Ignaz Neigung und Anlage zur Musik und mit dem Sprechen fast erlernte er die Elemente derselben; dann wurde er nach Wien geschickt und hatte bis in sein 15tes Jahr bei Wanhall Klavier-Unterricht. Zu dieser Zeit (um 1772) nahm ihn der ungarische Graf Erdödy in Affektion und

Digitized by Google

gab ihn zu Joseph Haydn als Schüler und Pensionär ins Haus. Fünf Jahre lang studirte er eifrig unter der Leitung des großen Meisters und dann stellte ihn der Graf Erdödy als seinen Kapellmeister an. So vieles Angenehme nun diese Stellung auch für ihn hatte, so keimte doch immer mächtiger der Wunsch in ihm auf, Italien zu sehen und er bestürmte seinen Grafen und Wohlthäter so lange mit Bitten, bis ihm dieser Mittel zur Reise gewährte. In allen bedeutenden Städten der penninischen Halbinsel hielt er sich längere oder kürzere Zeit auf, hörte das Musikalisch-Beste und machte sich mit den vorzüglichsten Meistern bekannt. In Neapel brachte er auch eine Oper „Ifigenia" auf die Bühne, welche Glück machte. 1781 kehrte er auf kurze Zeit wieder nach Wien zurück, besuchte dann aber nochmals Italien und blieb daselbst bis 1783, wo er die Berufung nach Strasburg, als Kapellmeister-Adjunkt am Münster, neben dem alt und hinfällig gewordenen Franz Xaver Richter, annahm. Durch Instrumental-Tonstücke verschiedener Art, namentlich durch Quartette, hatte sich inzwischen sein Name schon einen guten Klang erworben; jetzt, in seiner neuen Stellung, schrieb er auch viele Kirchenmusiken, die vielen Beifall fanden, bei einem Brande aber zerstört worden sind. Im September 1791 starb Franz Xaver Richter und P. rückte nun in dessen Stellung als wirklicher erster Kapellmeister am Münster. Noch zu Ende desselben Jahres erhielt er, dessen Ruhm in fortwährendem Steigen war, die Einladung, nach London zu kommen, und für das dortige Professional-Concert einige Sinfonien zu schreiben. Er nahm die Einladung an und machte durch seine Produktionen ungemeines Glück, was um so mehr sagen will, als er mit seinem großen Lehrer Haydn, der ja auch für London Sinfonien gearbeitet hatte, in Concurrenz gesetzt war. Nach Strasburg zurückgekehrt, lebte P. seinem Amte und seinen Arbeiten, sich viel auf einer Besitzung aufhaltend, die er in der Nähe von Strasburg erworben hatte. Die Wirren der Revolution scheuchten ihn aus seiner Ruhe auf: des Aristokratismus verdächtig, wurde er im J. 1793 zu verschiedenen Malen denuncirt und konnte sich endlich dem gewissen Tode nur durch die Flucht entziehen, — sein Amt am Münster hatte er durch die Abolition des katholischen Cultus ja ohnehin schon verloren. Das Bedürfniß, seine Familie wiederzusehen, ließ ihn sich wieder in die unmittelbarere Nähe Strasburgs (auf seine Besitzung) wagen und hier wurde er eines Nacht entdeckt, arretirt und vor die strasburger Municipalbeamten geführt. Er gab sich alle Mühe, die Leute von seinem Civismus zu überzeugen; man glaubte ihm aber nicht eher, als bis er einwilligte, die Musik zu einer Art Kantate zu komponiren, die zum Gedächtniß des 10. August bestimmt war und deren Text ein Septembriseur verfaßt hatte. Das Werk wurde auch im Münster aufgeführt und machte einen großen Effekt; ein Mittel zu diesem war auch u. a., daß P. 7 abgestimmte Glocken, die man verschiedenen strasburger Kirchen entnommen hatte, angebracht hatte. Nach diesem Vorfalle wurde ihm der Aufenthalt in Strasburg mit jedem Tage wiederwärtiger, und zu Anfang des Jahres 1795, nachdem er seine Besitzung verkauft hatte, begab er sich mit seiner Familie nach Paris. Der immer steigende Erfolg seiner Kompositionen bestimmte ihn, den Nutzen, welchen die Verleger davon hatten,

Digitized by Google

selbst zu ziehen, und zu dem Ende errichtete er eine Musikhandlung und Notendruckerei, späterhin noch eine Klavierfabrik hinzufügend, welche Geschäfte bald zu großem Flor gelangten. Nach längerem Fortführen derselben und nachdem er auch schon nach und nach zu komponiren aufgehört hatte, zog er sich auf ein Landgut fern von Paris zurück und starb daselbst am 14. November 1831. — Wenige Tonsetzer erfreuten sich einer solchen Beliebtheit wie Pleyel; von 1790 ungefähr bis zu Ende des ersten Decenniums des laufenden Jahrhunderts befanden sich seine Quartette und Klaviersachen auf den Pulten aller Dilettanten Deutschlands, Frankreichs, Englands und der Niederlande, und namentlich um 1795 verdunkelte sein Ruhm den aller übrigen Komponisten. Den Grund dieser Beliebtheit hat man zu suchen in der angenehmen und fließenden Melodik, die ihm in reicher Fülle zu Gebote stand, in der klaren, übersichtlichen Anlage seiner Stücke und in der höchst zweckmäßigen Anordnung derselben in Beziehung auf die Ausführbarkeit. Tiefes und Gehaltvolles hat er nie zu geben vermocht und je mehr er im Laufe seines Producirens zum bloßen fabrikmäßigen Arbeiter herabsank, desto mehr trat auch seine im Grunde nur philiströse Natur zu Tage. Das numerische Verhältniß seiner im Druck erschienenen Kompositionen ist bedeutend; doch läßt sich die exakte Zahl der einzelnen Gattungen derselben nicht mehr mit Genauigkeit angeben, denn erstens ist gar nicht mehr nachzuweisen, was eigentlich Original ist und was nur Arrangement, und zweitens ist Vieles unter seinem Namen erschienen, was gar nicht von ihm komponirt ist. Man begnüge sich daher mit der bloß ungefähren Angabe seiner Produktionen; sie bestehen in: 29 Sinfonien, einem Septett für 5 Streichinstrumente und 2 Hörner, einem Sextett für Streichinstrumente, 5 Sammlungen Streich-Quintetten, 45 Streich-Quartetten, 6 Quartetten für Flöte und Streichinstrumente, 4 Heften Streich-Trio's, in 2 Konzerten für Violine und 2 für Violoncell, 6 konzertirenden Sinfonien für 2 und mehrere Instrumente, 6 Lieferungen Violinduetten und einigen Duetten für Violine und Viola, und Viola und Violoncell, 2 Klavier-Konzerten, 10 Sammlungen Klavier-Trio's, 6 Lieferungen Klaviersonaten.

Pleyel, Camille, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Strasburg im J. 1792, machte unter der Leitung seines Vaters musikalische Studien, war im Klavierspielen speciell eine Zeit lang Dusseks Schüler und lebte eine Reihe von Jahren dann in London, bis er nach Paris zurückkehrte und in das Musikaliengeschäft seines Vaters trat. Seit 1824 besonders widmete er der mit der Handlung verbundenen Klavierfabrik große Sorgfalt; Friedrich Kalkbrenner wurde in genanntem Jahre sein Associé und Beide vereint brachten ihre Fabrikate zu hoher Vollkommenheit. Gest. ist P. am 4. Mai 1855. — Ursprünglich hatte er das Zeug zu einem vortrefflichen Musiker und es ist eigentlich zu bedauern, daß er später ausschließlich ins rein Commercielle hineingekommen ist. Er war früher ein fertiger und feiner Klavierspieler und hat auch Manches komponirt, was bekannter zu sein verdiente, als es ist. So hat man von ihm ein Quartett für Klavier und Streichinstrumente, Klaviertrio's, Sonaten für Klavier und Violine, und Klavier und Violoncello, Rondo's, Fantasien, Variationen u. s. w. — Seine Frau, Maria Camille P., ist eine der vorzüglichsten

Digitized by Google

Klaviervirtuosinnen der neuern Zeit, von Fr. Kalkbrenner gebildet, und neben ihrer Kunstfertigkeit durch Geist und körperliche Schönheit ausgezeichnet. Ueber ihre Lebensschicksale cursirt viel Abentheuerliches und Romanhaftes; das Wahre an der Sache muß die Zukunft aufhellen. Schon seit längerer Zeit von ihrem Manne getrennt, lebt sie in Brüssel als Lehrerin am Conservatorium.

Plinius, Cajus Secundus, auch Major, d. i. der Aeltere, genannt, einer der gelehrtesten Römer, geb. im J. 23 n. Chr. zu Como (nach Anderen zu Verona), bekleidete unter Vespasian mehrere öffentliche Aemter im Kriege wie im Frieden und war Befehlshaber der Flotte von Misenum, als er 79 n. Chr. bei dem großen Ausbruch des Vesuv sein Leben verlor. — In seiner „Historia naturalis“ handelt er auch von der Musik und von den Instrumenten der Alten, und zwar in den Büchern 2, Kap. 22; 7, Kap. 22 und 56; 9, Kap. 9; 11, Kap. 51; 16, Kap. 36.

Plochflöte oder **Plockflöte**, s. Blochflöte und Flöte à bec.

Ploke, bei den Griechen in der Musik das, was bei den Lateinern Nexus (s. d.).

Plutarch, griechischer Schriftsteller, geb. um 50 n. Chr. zu Chäronea in Böotien, lehrte erst zu Rom Philosophie, bekleidete unter Trajan und Hadrian einige bürgerliche Ehrenstellen und starb um 120 oder 131 n. Chr. als Archon und Priester des Apollo in seinem Vaterlande. Unter seinen philosophischen Schriften befindet sich ein Dialog über die Musik, welcher das einzige vollständige historische Werk ist, das uns von den griech. Klassikern über ihre eigene Musik übrig geblieben ist. Außerdem handelt P. noch über Musik in seinem Commentar „de animae procreatione“ (in Plato's „Timäus“).

Pneumatisch, kommt her von dem griech. πνευμα — Wind; daher bedeutet es Alles, was sich auf Wind bezieht, mit Wind in Verbindung steht; pneumatische Orgel — Windorgel, unsre gewöhnliche Orgel, im Gegensatz zur Wasserorgel.

Po, die vierte der Graun'schen Silben zum Solfeggiren, unsrem f entsprechend. (S. Alphabet und Solmisation).

Pocetta, s. den folgenden Artikel.

Poche, (franz., spr. Posch), wörtlich: Tasche, Sack; dann aber auch: Taschen- oder Sackgeige. Es ist dies eine ganz kleine Violine, mit einem nach Verhältniß des Korpus ziemlich langen Halse und Griffbrett, mitunter wohl auch um eine Quarte höher gestimmt, als die gewöhnliche Violine, von der sie sich sonst in Nichts unterscheidet. Weil man sie in der Tasche tragen kann und gewöhnlich auch trägt, nannte man sie Poche oder Pochette (als Diminutivum). Tanzmeister, welche zu ihren Schülern ins Haus gehen, pflegen sich zuweilen eines solchen Instruments zu bedienen, und Kindern, welche Violine spielen lernen sollen, aber noch keine gewöhnliche Violine regieren können, giebt man es in die Hand. Die Italiener nennen das Instrument Pocetta (spr. Potschetta).

Poco, (ital.), — wenig, etwas; un poco — ein wenig; kommt oft in Tonstücken, zur nähern Bestimmung von Vortragsbezeichnungen vor, z. B. poco (oder un poco) Andante — ein wenig langsam; poco forte — etwas stark; poco più stretto — etwas beschleunigter im Tempo u. s. w. Poco a poco — nach

Digitized by Google

und nach; z. B. poco a poco crescendo — nach und nach an Stärke des Tones zunehmend; poco a poco diminuendo — nach und nach schwächer werdend u. s. w.

Podbielski, Christian Wilhelm, 1740 zu Königsberg i. P. geboren, studirte anfangs Theologie, setzte aber dabei unter Leitung seines Vaters, der Organist an der Domkirche war, seine musikalischen Uebungen mit Fleiß und Eifer fort und brachte es zu großer Geschicklichkeit auf dem Klavier und auf der Orgel. Nachgehends widmete er sich der Musik als Lebensberuf und wurde seines Vaters Nachfolger als Domorganist. Gest. ist er am 3 Januar 1792. Gedruckt sind von ihm Sonaten und andere Stücke für Klavier, und kleinere Gesangssachen. — Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts lebten in Königsberg noch mehrere Musiker des Namens P., welche meist Organisten und an verschiedenen Kirchen der genannten Stadt angestellt waren. Wahrscheinlich sind sie untereinander verwandt gewesen.

Podlesca, Thekla, s. Batka.

Pohl-Beisteiner, Elise, geb. im Jahre 1806, hieß ursprünglich bloß Beisteiner, wurde in Wien zur Sängerin gebildet und ging 1824 nach Italien, wo sie bis 1830 auf den bedeutendsten Bühnen mit großem Glücke auftrat. Dann nach Deutschland zurückgekehrt, machte sie eine Gastreise durch Norddeutschland, verheirathete sich mit einem gewissen Pohl (daher obiger Doppelname) und wurde am Hoftheater in Kassel engagirt.

Pohlenz, Christian August, geb. zu Sallgast in der Niederlausitz im J. 1790, erhielt seine musikalische Ausbildung in Leipzig und habilitirte sich auch nachgehends daselbst. Vor Mendelssohn dirigirte er längere Zeit die Gewandhaus-Konzerte, dann war er ferner auch als Organist an der Thomaskirche angestellt und hauptsächlich endlich beschäftigte er sich mit Gesangunterrichtgeben. In letzterer Beziehung genoß er eines bedeutenden Rufes und verdiente ihn auch durch seine gute Methode. Gest. ist er, vom Schlagfluß getroffen, am 9. März 1843. — Komponirt hat er Kirchensachen, Tänze, ein- und mehrstimmige Lieder. „Der kleine Tambour Veit" ist eine seiner Liedschöpfungen, die bekanntlich eine weite Popularität erlangt hat.

Point d'orgue, (spr. Poäng d'orgh'), französische Benennung des Orgelpunkts, auch wohl der Fermate und Cadenz (s. d. Artikel).

Poißl, Johann Nepomuk Freiherr von, geb. am 15. Februar 1783 zu Haunkenzell im bairischen Walde, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung und widmete sich, nach absolvirten Universitätsstudien, vorzugsweise der Musik. Danzi ward sein Lehrer in der Komposition und schon 1806 trat er mit der komischen Oper „Die Opernprobe" auf. Dieser folgten: 1808 „Antigonus"; 1812 „Ottaviano in Sicilia"; 1813 „Aucassin und Nicolette"; 1814 „Athalia"; dann bis ins J. 1829 noch: „Der Wettkampf zu Olympia", „Nitetti", „La Rappressaglia", „Die Prinzessin von Provence", „Der Untersberg". In allen diesen Opern spricht sich ein angenehmes Talent und Sinn für dramatische Wahrheit aus; in einigen Kirchen- und Kammerkompositionen, die P. außerdem noch geliefert, lassen sich tüchtige Studien nicht verkennen. — Von 1823 an war P.

Digitized by Google

Hofmusikintendant, bis — irren wir nicht — ins J. 1847, wo Graf Pocci diese Stelle einnahm; von 1824 bis 1833 war er auch zugleich Hoftheater-Intendant; sein Nachfolger in diesem Amte war Her von Küstner.

Pokorny, Franz Xaver, 1729 in Böhmen geb., machte seine musikalischen Studien bei Riepel in Regensburg, trat dann als Violinist in die Dienste des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, nach kurzer Zeit jedoch in die des Fürsten von Thurn und Taxis, und starb zu Regensburg im J. 1794, viele Messen, Sinfonien und Konzerte in Mscrpt. hinterlassend. — Eine Tochter von ihm war — merkwürdigerweise — Virtuosin auf dem Waldhorn, als welche sie sich auch im Winter 1779 auf 80 im Concert spirituel in Paris mit Beifall hören ließ, und sein Sohn, Joseph Franz P., um 1760 zu Regensburg geb., war ebenfalls Violinist und als solcher in der Kapelle des Fürsten von Thurn und Taxis angestellt und noch 1812 wirkend. Eine Kantate seiner Komposition, dem Erzherzog Karl gewidmet, ist im Druck erschienen; außerdem sind Klavier-Konzerte und Sinfonien in Mscrpt. von ihm bekannt geworden.

Pokorny, Gotthard, geb. zu Böhmischbrod am 16. November 1733, bildete sich unter des Schulrektors Wenzel Wrobek Leitung zu einem tüchtigen Orgel- und Violinspieler, fungirte dann eine Zeit lang als Schullehrer und siedelte endlich nach Brünn über, wo er 1760 als Kapellmeister an der Peterskirche angestellt wurde und sich in Gemeinschaft mit seiner Tochter, die eine talentvolle Klavierspielerin war, des öftern in Konzerten hören ließ. Gest. ist er am 4. August 1802. Messen, Vespern, Litaneien, Violin- und Klavier-Konzerte seiner Komposition waren bekannt und geschätzt.

Pokorny, Stephan, geb. um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Chrudim in Böhmen, besuchte das Augustiner-Gymnasium zu Deutschbrod und war Chorknabe an der Augustiner-Kirche daselbst. Später ging er nach Prag, vollendete seine musikalische Ausbildung bei Cajetan Mara, Kapellmeister an St. Wenzel, und trat endlich in den Augustiner-Orden. Um 1780 wurde er Organist am Augustiner-Kloster in Wien und lebte daselbst noch in den ersten Jahren unsres Jahrhunderts. — Als Orgelspieler und Kirchenkomponist war er seiner Zeit sehr angesehen.

Polacca, s. Polonaise.

Polani, Girolamo, ein Tonsetzer der venetianischen Schule, lebte zu Ende des 17ten und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. In der Zeit von 1700 bis 1717 sind zu Venedig folgende Opern von ihm aufgeführt worden: „Prassitele in Gnido“, „La Vendetta disarmata dall' Amore“, „Creso tolto alle fiamme“, „Rosilda“, „Vindice la pazzia della vendetta“, „La Virtù trionfante di Amore vendicativo“, „Il Cieco geloso“, „Berengario Rè d'Italia“, „Chi la sà l'aspetta“.

Polaroli, auch **Polarolo** und **Pollarolo**, Carlo Francesco, geb. zu Brescia im J. 1653, erhielt im J. 1690 die Stelle als erster Organist (und nicht als Kapellmeister, wie Laborde, Gerber u. a. angeben) an der Markuskirche in Venedig, gab dieselbe aber schon 1693 wieder auf. Von seinen Lebensumständen nach dieser Zeit ist Nichts bekannt geworden, und man weiß nur,

Digitized by Google

daß er im J. 1723 erst gestorben ist. In die 50 Opern sind von ihm in Venedig und anderen Städten Italiens zur Aufführung gebracht worden; die Titel derselben möge man in Gerbers Tonkünstler-Lexikon, oder Fétis' „Biogr. universelle" nachlesen. — Sein Sohn und Schüler, Antonio P., ist wahrscheinlich um 1680 zu Venedig geb. und war der Nachfolger Lotti's als Kapellmeister an der Markuskirche. Er behielt diese Stelle bis ins Jahr 1749; ob er zu dieser Zeit zu leben aufgehört, ist nicht bekannt geworden. In der Zeit von 1700 bis ungefähr 1730 sind in die 20 Opern seiner Komposition in Venedig zur Aufführung gekommen; die Titel derselben beliebe man ebenfalls in Fétis' Biogr. universelle nachzulesen. In den Archiven der Markuskirche werden auch Kirchenkompositionen von P. aufbewahrt.

Polidori, Ortensio, im Anfang des 17ten Jahrhunderts zu Camerino im Kirchenstaate geboren, war Kapellmeister an der Kathedrale von Chieti (im Königreich Neapel) und gab in der Zeit von 1631 bis 1646 zu Venedig mehrere Sammlungen Messen, Psalmen und Motetten in den Druck.

Polifono, ein Blasinstrument, von Catterino Catterini zu Monselice im Venetianischen im J. 1833 erfunden. Im Wesentlichen besteht es aus 2 parallelen unten vereinigten Röhren, wovon eine oben mit einem kleineren Röhrchen, woran ein S, wie beim Fagotte, befestigt ist, die andere aber trichterförmig, wie das Horn, endigt. Das ganze Instrument ist ungefähr 8 Decimeter hoch, die Luftsäule aber, der Verdoppelung der Röhre wegen, 1 Meter und 6 Decimeter. Die erste Hälfte vom Mundstück abwärts ist cylindrisch, die andere bis zum Trichter aber konisch. Vorn hat das Instrument 9 Klappen und 2 offene Tonlöcher, hinten 5 Klappen und 1 offenes Tonloch. Der Ton ahmt die Klarinett- und Fagottstimme nach und kann also von der einen in die andere übergehen.

Poligny, (spr. Polinjih), Louis Graf von, 1769 in der Franche-Comté geb., erhielt in Paris eine sorgfältige Erziehung und kam durch die Revolution zum Militär. An der Seite seines Vaters machte er mehrere Feldzüge mit, ward zum öftern blessirt und endlich 1798 für invalid erklärt. Nun emigrirte er und reis'te, unter dem Namen Vogel, zunächst eine Zeit lang als Fecht- und Tanzmeister; dann aber griff er zur Flöte, die er schon von jeher eifrig cultivirt hatte, und durchwanderte ziemlich ganz Europa als Konzertist auf dem genannten Instrumente. Seine Fertigkeit wurde viel bewundert und besonders machten die Doppeltöne Aufsehen, welche er hervorbrachte und die man sich damals nicht erklären konnte. Außerdem war er in gymnastischen Uebungen wohlerfahren und seine Körperkräfte waren so riesig, daß er z. E. starke Männer mit den Fußspitzen in die Höhe hob, Thalerstücke zwischen den Fingern zerbrach u. s. w. — Verschiedene seiner Flötenkompositionen sind im Druck erschienen.

Polka, ein moderner, allbeliebter Tanz, zu Anfang der 30er Jahre unsres Jahrhunderts von einem Dienstmädchen in Elbteinitz (in Böhmen) erdacht. (S. „Böhmische Nationaltänze, Culturstudie von Alfred Waldau", Prag, 1859). In ihrer gegenwärtigen Gestalt gleicht die P. sehr dem Ecossaisenwalzer (Schottisch), nur daß die Pas schärfer markirt werden und der Tänzer den Fuß in die Höhe zieht und hörbar, beinah stampfend wieder niedersetzt. Die Melodie

Digitized by Google

der P. besteht aus zwei achttaktigen, im 2/4-Takt gesetzten Reprisen, denen ein Trio, und wohl auch eine Coda angehängt werden. Der Charakter der Melodie ist munter und leicht hüpfend, und der Rhythmus scharf eingeschnitten. Der Name P. kommt von dem böhmischen pulka = die Hälfte, her, wahrscheinlich wegen des in dem Tanze waltenden Halbschrittes.

Pollack, Franz Carl Joseph Ernst, geb. zu Przychod bei Oppeln in Schlesien in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts, besuchte von 1810 bis 1818 die Gymnasien zu Neiße und Breslau und hatte sich in dieser Zeit schon eine hübsche Fertigkeit auf der Orgel und den meisten gangbaren Streich- und Blasinstrumenten erworben. 1818 bezog er die Universität Breslau behufs juridischer Studien, besuchte aber auch die musikalischen Vorlesungen Schnabels und Berners, wirkte in Konzerten und Kirchenmusiken mit, gab Musik-Unterricht und bereis'te in den Ferien die schlesischen Bäder als Konzertist auf mehreren Instrumenten. Eben als er sein Auscultatoren-Examen zu machen im Begriff stand, wurde ihm die Musikdirektorstelle am Theater in Brieg angeboten, und er nahm sie auch an. Nach zweijährigem Wirken legte er die Stelle nieder und machte eine Reise durch Mähren und Böhmen nach Dresden, wo er als Tenorist engagirt wurde, dabei aber auch bei Miekisch noch Unterricht im Singen nahm. Nach Webers Tode verließ er Dresden und trat auf verschiedenen nord- und süddeutschen Bühnen, ja sogar auch in Bukarest, mit Glück auf. 1834 wurde er in Inspruck Theater-Kapellmeister und seit dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. Komponirt hat er Instrumentalsachen, Lieder und Gesänge; von letzteren ist auch Einiges im Druck erschienen.

Polledro, Giovanni Battista, ein berühmter Violinspieler, geb. im J. 1776 zu La Piora, einem Dorfe nahe bei Turin. Sein Vater war Kaufmann und wollte anfangs durchaus nicht in seine Neigung zur Musik willigen, sondern ihn zum Handlungsgeschäft erziehen. Nur um ihn in den Mußestunden angenehm und nützlich zu beschäftigen und weil man es zu einer guten Erziehung nothwendig fand, erhielt er schon in seiner frühen Kindheit, als er noch nicht das sechste Jahr völlig erreicht hatte, einigen Unterricht in dem Elementarischen der Musik überhaupt und des Gesanges insbesondere. Kurze Zeit darauf schenkte ihm aber Jemand eine kleine Violine, und nun übte er, nachdem ihm einige Handgriffe gezeigt worden waren, ganz für sich und im Stillen auf dem Instrumente. Bis in sein 8tes Jahr trieb er diese heimlichen Uebungen fort; dadurch hatte er aber das Instrument unbeschreiblich lieb gewonnen und als der Vater Kunde von seinem Treiben erhielt und damit zugleich auch das große Talent des Knaben entdeckte, konnte er nicht anders als ihm ordentlichen Unterricht auf der Violine geben zu lassen. Mauro Calderara in Asti wurde sein Lehrer; nach einigen Jahren kam er unter die Leitung Gaëtano Vai's, ersten Violinisten an der Kapelle zu Asti, und endlich vollendete er seine Ausbildung in Turin bei einem gewissen Paris. Mit 14 Jahren machte er seine erste Kunstreise durch Oberitalien; dann ließ er sich nach seiner Zurückkunft auch in Turin im Theater hören, und hier hörte ihn u. a. der berühmte Pugnani, welcher, ent-

Digitized by Google

zückt von dem schönen Talente des jungen Mannes, diesem noch seinen Unterricht anbot. Leider konnte P. nur noch 6 Monate von der Unterweisung Pugnani's profitiren, denn nach dieser Zeit fing der Letztere an zu kränkeln und mußte alles Lektioniren aufgeben. P. trat nun in die mailänder Kapelle und nach einiger Zeit in die an der Kirche Sta. Maria Maggiore zu Bergamo. Die Kriegsunruhen jener Zeit aber zwangen ihn, sein Glück wo anders zu versuchen, und so ging er im J. 1799 nach Rußland, zuerst 5 Jahre in Moskau, und dann in Petersburg lebend. In den Jahren 1809—1812 durchreis'te er Deutschland, wollte dann wieder nach Rußland zurückkehren, wurde aber durch den Krieg verhindert, und ging daher nach Holland und von da auf kurze Zeit nach England. Reich an Erfolgen kehrte er 1814 nach Italien zurück, erregte hier in den bedeutendsten Städten Enthusiasmus und wurde 1815 in Turin Kapellmeister. Schon 1816 jedoch wurde er als Hof-Konzertmeister in Dresden angestellt, und wirkte in diesem Amte bis 1823, wo er wegen einer ziemlich skandalösen und dem Hofe mißfälligen Liebesgeschichte mit einer Sängerin (seiner Schülerin) seine Entlassung nehmen mußte, und Anton Rolla jun. sein Nachfolger wurde. Mitte der vierziger Jahre war er noch am Leben. — Gedruckt sind von ihm einige Konzerte und mehrere Hefte Variationen für Violine, Streichtrio's, Duo's für 2 Violinen, Violin-Etüden.

Pollet, (spr. Polleh), Charles François Alexandre, geb. zu Bethune im Artois im J. 1748, kultivirte zuerst das Guitarrenspiel, legte sich aber dann auf das Studium der Sister (s. dieses Instrument), und ließ sich darauf, im J. 1771, mit großem Beifall in Paris hören. Ueberhaupt brachte er dort die Sister in Mode und komponirte Vielerlei für dieselbe. 1793 zog er sich nach Evreux zurück und war daselbst noch 1811 am Leben. — Sein Bruder, Jean Joseph Benoit P., zu Bethune um 1753 geb., war ebenfalls zuerst Virtuos auf der Sister, wandte sich aber dann, unter der Leitung von Krumpholz der Harfe zu und erlangte eine bedeutende Fertigkeit auf derselben. Gestorben ist er zu Paris im J. 1818. Harfen-Kompositionen verschiedener Art und auch eine Harfenschule (in deutscher Uebersetzung bei André in Offenbach erschienen) existiren von ihm. Seine Frau, Marie Nicole, geborene Simonin, am 4. Mai 1787 zu Paris geb., war ebenfalls bedeutende Harfen-Virtuosin und hatte sich unter der Leitung Blattmanns und Dalvimare's gebildet. Sie hat Kunstreisen in Deutschland, Polen und Rußland gemacht und überall vielen Beifall geerntet; auch war sie in Paris als Lehrerin sehr gesucht.

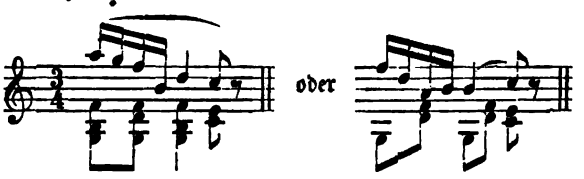
Pollini, Francesco Giuseppe, ausgezeichneter italienischer Klavierspieler, um 1778 geb., machte unter Zingarelli's Leitung Kompositionsstudien und ließ sich dann in Mailand nieder, wo er Vieles für die Kirche schrieb und auch im J. 1798 die Oper „La Casetta nei boschi" auf die Bühne brachte. In den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts ging er nach Paris, wo sein Spiel und seine Klavier-Kompositionen viel Glück machten, und machte auch im J. 1806 eine Reise durch Deutschland. Seit 1814 war er in Mailand fixirt, wo er als Professor am Conservatorium angestellt war und im September des Jahres 1847 starb. — Gedruckt erschienen von ihm: Sonaten, Capricen, Fantasien, Rondo's,

Digitized by Google

Variationen für Klavier, auch eine Klavierſchule, und ein Stabat für Sopran und Alt mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violen und Orgel.

Polniſcher Bock, oder auch bloß **Bock**, die vulgäre Benennung der größten Gattung des Dudelſackes. S. Sackpfeife.

Polonaiſe, (ſpr. Polonähſ'), ital. Polacca, der weltbekannte polniſche Nationaltanz; dann auch die Melodie oder das Muſikſtück, wonach dieſer Tanz getanzt wird. Als Tonſtück iſt die Polonaiſe immer im Dreiviertel-Takt geſetzt und beſteht aus 2 Repriſen, von je 8, 12, 16 oder noch mehr Takten, jedesmal mit dem Niederſchlage anfangend. Den beiden Repriſen wird oft ein Trio (in einer verwandten Dur- oder Molltonart) von eben ſo viel Takten als die Hauptmelodie, ja zuweilen auch zwei Trio's und eine Coda angehängt. Dabei giebt man der Melodie gleich im Anfang die Accentuirung des ſchlechten Takttheils ( ), vielleicht im zweiten Takte auch ſchon einen merklichen Einſchnitt. Das Weſentlichſte aber, wodurch die P. ſich von allen übrigen Tonſtücken unterſcheidet, beſteht darin, daß alle Cäſuren, Einſchnitte und Cadenzen ohne Ausnahme auf den ſchlechten Takttheil fallen. Der Schluß der Repriſen iſt dabei auch meiſtentheils ſo eingerichtet, daß der beſchließende Ton noch durch eine Vorhaltsnote aufgehalten wird, z. B.



Ein charakteriſtiſches Merkmal iſt ferner noch der Rhythmus in der Begleitung, welcher faſt durchgehends ſich in der Figur einer Achtel-, zweier darauf folgenden Sechzehntheil- und wiederum vier Achtelnoten — alſo: — darſtellt. Der Charakter der Polonaiſe iſt eine gewiſſe Grandezza gemiſcht mit ritterlicher Zärtlichkeit und Courtoiſie, und ihre Bewegung eine mehr gemeſſene und langſame. — Man hat auch Polonaiſen, die nicht für den eigentlichen Tanz beſtimmt ſind, ſondern als Tonſtücke für ſich oder als Theile eines größern Ganzen, z. B. als Satz in einem Konzerte, einer Sonate u. ſ. w. benutzt werden. In dieſem Falle iſt natürlich die Form eine erweiterte und vielfach modificirte, und oft iſt ein ſolches Stück bloß in der Art einer Polonaiſe (alla Polacca), mit nur leiſen Andeutungen an deren Eigenthümlichkeiten, geſetzt. Die Rondo-Form iſt für dergleichen Tonſätze die beliebteſte und paſſendſte.

Polychord, deutſch: Vielſaiter, ein 1799 von Fr. Hillmer in Leipzig erfundenes Bogeninſtrument, das aber nie ſehr verbreitet geweſen iſt. In Anſehung des Baues glich es einem Contrabaſſe; aber die Größe des Korpus war nur 16 Zoll Länge und 10½ Zoll Breite. Das Griffbrett war 11 Zoll lang und 4 Zoll breit. Von anderen Streichinſtrumenten unterſchied es ſich dadurch, daß es erſtens mit 10 Saiten bezogen war und dann ein bewegliches Griffbrett hatte, welches mittels eines Mechanismus, je nachdem es die Stimmung erforderte, verlängert

Digitized by Google

oder verkürzt werden konnte. Um eine höhere Stimmung zu haben, brauchte man nämlich nicht die Saiten mehr anzuspannen, sondern nur das Griffbrett zu verkürzen, und umgekehrt. Dadurch wurde auch die Unterhaltung des Instruments weniger kostspielig, denn es konnten die Saiten nicht so häufig wie auf anderen Instrumenten springen. Der Umfang des Instruments, bei offenen Saiten, war vom kleinen c bis zum zweigestrichenen c, so daß die tiefste der Saiten in c und die höchste in zweigestr. c gestimmt war. Vier dieser Saiten waren übersponnen, die übrigen 6 einfache Darmsaiten. Die Vorzüge des Instruments bestanden darin, daß man, vermöge der vielen Saiten in dem geringen Umfange, Passagen in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen ganz nach Belieben machen, und ein vorzügliches Arpeggio auf demselben hervorbringen konnte. Von dem Flageolett konnte man ebenfalls, wie auf den anderen Bogeninstrumenten, Gebrauch machen. Trotz aller dieser Vorzüge hat sich, wie gesagt, das Instrument keine Verbreitung zu erringen und auch nicht einmal die Guitarre, welche es an Fülle und Annehmlichkeit des Tones bei Weitem überragt, zu verdrängen vermocht. — Uebrigens kann man auch jedes vielsaitige Instrument, das kein Tasteninstrument ist, ein Polychord heißen, und kann von polychordischen Instrumenten sprechen, zu denen z. B. die Harfe, manche Arten von Zithern u. s. w. gehören.

Polyhymnia, auch bloß **Polymnia**, eine der 9 Musen (s. d.), der die Erfindung der Lyra (wie dem Apollo) zugeschrieben wird. Auf Münzen ist sie daher mit der Schildkröte neben sich dargestellt. Auch schrieben ihr bisweilen die Alten die Harmonie in den Gesängen zu, und man sieht sie hie und da mit dem Fuße den Takt schlagend abgebildet. Mit Oeagrus soll sie den Orpheus erzeugt haben.

Polykephalos, (griech.), = vielköpfig, der Name eines Nomos in der Musik der alten Griechen. Der Fabel nach war dieser eine Erfindung der Minerva, und sollte durch ihn das Zischen der Schlangen nachgeahmt werden, mit denen das Haupt der Medusa bedeckt war.

Polyphonisch, von πολυς — viel, und φωνη — Stimme, also vielstimmig, ist im Allgemeinen dem Homophonischen, dem Einstimmigen, entgegengesetzt. Die Kunstphilosophen und Theoristen nennen aber nicht jede stimmenreiche oder mehrstimmige Musik unbedingt eine polyphonische (polyphone); sondern sie nennen nur den Satz einen polyphonischen, in welchem von den einzelnen Stimmen jede gewissermaßen eine Art Selbstständigkeit behauptet, und durch das Ganze gleichsam die verschiedenen Empfindungen mehrerer Personen zugleich ausgedrückt werden. Der Ausdruck polyphonische Setz- oder Schreibart erklärt sich nach dem Gesagten von selber.

Pommer, s. Bombard.

Pomposo, (ital.), = pomphaft, prächtig, Bezeichnung für einen feierlichen, ernst-prächtigen und eindringlichen Vortrag eines Stückes oder einer Stelle.

Ponchard, (spr. Pongschahr), Jean Frederic Auguste, geb. am 8. Juli 1789 zu Paris, wo sein Vater Musikmeister an der Kirche St. Eustache war. Dieser begab sich, nach Schließung der Kirchen durch die Revolution, nach Lyon,

Digitized by Google

und in dieser Stadt war es auch, wo P. die ersten musikalischen Studien machte und dann auch als Violinist im Orchester des großen Theaters angestellt wurde. Seine glücklichen Anlagen zum Gesang jedoch ließen ihn diese Stelle aufgeben und im J. 1808 aufs Conservatorium nach Paris gehen. Hier wurde er, nach absolvirten vorbereitenden Studien, Garats Gesangschüler, und machte dann in den Conservatoriums-Konzerten der Jahre 1810 und 1811 Aufsehen. Im Juli des Jahres 1812 debütirte er auf der Opéra-comique mit großem Erfolg und wurde auch gleich engagirt. Obgleich sein Aeußeres nicht viel Vortheilhaftes hatte und auch seine Stimme nicht von erster Schönheit war, so wußte er doch durch seinen ausdrucksvollen und geschmackvollen Gesang für sich einzunehmen und namentlich die Kenner auf seine Seite zu bringen. 1834 zog er sich mit Pension von der Bühne zurück und widmete sich dem Gesang-Unterrichte, besonders am Conservatorium, wo er seit 1819 schon als Professor angestellt war. Seine Frau, Marie Sophie, geborene Callault, am 30. Mai 1792 zu Paris geboren, war ebenfalls eine tüchtige Sängerin. Nach Vollendung ihrer Studien auf dem Conservatorium, wo sie seit 1806, und speciell von Garat, war unterrichtet worden, wurde sie (1817) in Rouen engagirt und trat dann an der Opéra-comique auf, wo sie zuerst ziemlich kalt aufgenommen wurde, nach und nach aber sich immer fester setzte in der Gunst des Publikums. 1836 verließ sie die Opéra-comique, sang noch eine kurze Zeit lang in Rouen, und zog sich dann 1837 ins Privatleben zurück.

Pontelibero, Ferdinando, mit dem Beinamen Ajutantini, war als Violinspieler ein Schüler Rolla's und lebte zu Mailand von den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts ab bis ungefähr 1820. Man kennt von ihm die Musiken zu verschiedenen Balletten, Quartette, Trio's für Streichinstrumente und Violinduette.

Ponticello, (spr. —tschello), italienischer Name des Stegs auf den Bogen-Instrumenten (s. Steg). Man trifft das Wort ponticello aber bisweilen auch in Stimmen für Streichinstrumente, und es steht dann für sul ponticello — über dem Stege, daher auch abgekürzt pontic., s. pon. oder sul p. Es zeigt an, daß an dieser Stelle der Bogen ganz nahe am Stege geführt werden soll, wodurch der Ton aller Geigeninstrumente bekanntlich eine ganz eigene Modifikation erhält. Er gleicht dann gewissermaßen einer scharf intonirten Orgelpfeife, die übersetzen zu wollen scheint.

Ponzio, Pietro, geb. zu Parma am 25. März 1532, war um 1570 Kapellmeister an der Kathedrale zu Bergamo, dann an der Kirche S. Ambrogio zu Mailand, wo er noch im J. 1581 sich befand, und kehrte endlich in seine Vaterstadt Parma zurück, wo er Kapellmeister an der Steccata wurde, und am 27. Dezember 1596 starb. — In der Zeit von 1578—1596 erschienen zu Venedig verschiedene Sammlungen seiner Messen, Psalmen, Hymnen und Motetten im Druck. Außerdem aber kennt man von ihm noch die didaktischen Werke: „Raggionamenti di musica etc." (Parma, 1588) und „Dialogo ove si tratta della teorica e pratica di musica etc." (Parma, 1595, und in einer zweiten Auflage, Parma, 1603).

Digitized by Google

Porfiri, Pietro, geb. zu Venedig um 1650, war nachgehends Kapellmeister an der Kirche S. Nicola in Fabriano zu Bologna und machte sich 1687 durch die Oper „Zenocrate ambasciatore ai Macedoni“ bekannt. Außerdem erschienen 1699 zu Bologna von ihm Kammer-Kantaten für eine Singstimme.

Porpora, Nicolò, geb. zu Neapel nach Einigen im J. 1687, nach Anderen schon 1685, kam in seiner Jugend auf das Conservatorium S. Onofrio und wurde daselbst Alessandro Scarlatti's Schüler. Nach Beendigung seiner Studien machte er sich durch viele Kirchensachen bekannt, die er für verschiedene Klöster und Kirchen Neapels schrieb, und war auch eine Zeit lang Lehrer an dem Conservatorium S. Onofrio, worauf er dann in gleicher Eigenschaft zu dem der Poveri di Giesù Cristo übertrat. Um dieselbe Zeit war es auch, wo er die berühmte Singschule errichtete, die nachgehends Künstler hervorbrachte wie Farinelli, Salimbeni, Caffarelli, die Mingotti, Hubert u. s. w. (Nach anderen Angaben fällt die Errichtung dieser Schule später). Als seine erste Oper wird gewöhnlich „Ariana e Teseo“ angegeben, welche 1717 in Wien aufgeführt wurde; es läßt sich aber annehmen, daß er schon früher, vor 1715, mit Opernkompositionen aufgetreten ist, und daß er schon eine gewisse Berühmtheit erlangt haben mußte, ehe man daran dachte, ein Werk von ihm auf dem kaiserlichen Theater aufzuführen. Nachdem er zu Rom die Opern „Eumene“ und „Issipile“ auf die Bühne gebracht, reis'te er im J. 1724 nach Wien, wo er vor dem Kaiser Karl VI. einige seiner Kompositionen aufführte, sich aber die Gunst dieses Monarchen nicht zu erwerben vermochte. Nach Neapel zurückgekehrt, brachte er das Jahr 1725 daselbst zu, eine Reise abgerechnet, die er nach Rom machte, um dort seinen „Germanico“ aufzuführen. Zu Ende des genannten Jahres wurde er nach Venedig berufen zur Uebernahme der Leitung des Conservatoriums dell' Ospedaletto (und nicht der Incurabili, wie Burney angiebt, welchem Institut damals Hasse vorstand). Bis ins Jahr 1728 blieb er in Venedig und schrieb u. a. daselbst die Opern „Imeneo in Atene“, „Siface“, „Meride e Selinunte“, „Ezio“, „Semiramide riconosciuta“. Dann (1728) ging er nach Dresden, wohin er berufen war, um der Prinzessin Maria Antonia Gesang- und Kompositions-Unterricht zu geben. Auf der Reise nach der sächsischen Hauptstadt berührte er auch Wien, hielt sich daselbst eine Zeit lang auf und schrieb ein Oratorium, durch welches der Kaiser die nicht sehr günstige Meinung über ihn (s. oben) in eine größere Werthschätzung umzustimmen bewogen ward. 1729 nahm er in Dresden Urlaub und ging nach London, wo er die italienische Oper dirigirte, welche Händeln zur Opposition errichtet worden war, konnte aber gegen den großen Deutschen nicht eher etwas machen, als bis er das Jahr darauf (1730) den berühmten Farinelli engagirte. Nun forderte er seinen Abschied von Dresden und blieb in London bis gegen 1737, wo er einige Opern, z. B. „Arbace“, „Ifigenia in Aulide“, „Polifemo“, das Oratorium „Davidde“, ferner vortreffliche Kantaten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und Streich-Trio's unter dem Titel „Sinfonie da camera“ schrieb. Mehr Ansehen denn als Komponist genoß er in London aber als Gesanglehrer. Von London aus kehrte er nach Italien zurück und zwar hielt er sich bis gegen 1750 in Venedig auf, wo er u. a. die

Digitized by Google

Opern „Statira", „Temistocle" und „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe" auf die Bühne brachte, auch wahrscheinlich wieder die Leitung einer der dortigen Musikschulen übernahm. Nachgehends ging er mit dem venetianischen Gesandten, dessen Maitresse er schon in Venedig Gesangsstunden gegeben hatte und die seinen Unterricht nicht entbehren mochte, nach Wien; das Jahr, wo dies geschah, ist nicht mehr mit Genauigkeit anzugeben, wie denn überhaupt die ganze letzte Periode seines Lebens und Wirkens ziemlich im Dunkeln liegt. Wie lange er sich in Wien aufgehalten, ist nicht mehr recht erweislich; es mögen vier oder fünf Jahre sein, und in das Jahr 1754 fällt der Rapport, in dem er mit Haydn als Lehrer stand. Von Wien aus ging er nach Neapel, und 1760 wurde eine Oper von ihm „Il Trionfo di Camillo", daselbst aufgeführt, die aber selbst seine eifrigsten Verehrer nicht mehr loben konnten und die zu deutlich die Spuren des Alters zeigte. 1767 starb er zu Neapel, nachdem er in den letzten Jahren seines Lebens mit äußerster Dürftigkeit zu kämpfen gehabt hatte — ein Umstand, der gewiß seinen Schülern Farinelli und Caffarelli bitter anzurechnen ist, die, in Reichthum und Ueberfluß lebend, ihren alten Lehrer undankbarer Weise darben ließen. — Außer den schon oben angeführten Kompositionen P's sind noch von seinen Arbeiten anzuführen: die Oratorien „Gedeone", „Il Verbo incarnato", „Il Trionfo della divina giustizia", viele Messen und Motetten, ein Stabat mater für 4 Frauenstimmen, Streichinstrumente und Orgel, eine ungeheure Menge von Kantaten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (von denen die in London 1735 erschienenen zwölf einen Theil bilden), 12 Sonaten für Violine mit Generalbaß, welche in neuerer Zeit in Paris erschienen. — P's Styl ist im Ganzen hoheitlich und ernst; eine gewisse Magerkeit der Erfindung ist aber bei den meisten seiner Sachen nicht in Abrede zu stellen.

Porporino, s. Hubert.

Porro, Pierre, geb. zu Beziers im J. 1759, kam 1783 nach Paris, wo er sich als Guitarrenlehrer habilitirte, komponirte und nachgehends auch eine Musikalienhandlung etablirte, in der er auch, aus Liebe zur wahren und ächten Kunst, viele klassische Sachen edirte. Gestorben ist er auf seiner Besitzung in Montmorency im Sommer des Jahres 1831, den Ruf eines vortrefflichen und gescheuten Menschen hinterlassend. Von seinen eigenen Kompositionen gab er Konzerte, Sonaten, Divertissements, Etüden und andere Sachen für Guitarre, Romanzen, einige Kirchensachen, u. s. w. heraus; ferner erschienen von ihm eine Schule für die Lyra-Guitarre, und eine für das Flageolet.

Porsile, Giuseppe, nach Einigen zu Neapel, nach Anderen zu Bologna geb., war zuerst Kapellmeister in Neapel, kam dann 1704 in gleicher Eigenschaft nach Barcelona und endlich 1713 nach Wien, wo er am 1. Mai 1730 starb. Er schrieb mehrere Opern und Oratorien, welche sehr geschätzt waren, z. B. „Spartaco", „Meride e Selinunte" (Opern), und „Sisara", „Davidde", „Giuseppe riconosciuto", „Roboamo e Geroboam" (Oratorien). Hasse war ein großer Bewunderer von P's Kompositionen, die er im Ausdruck unübertrefflich nannte.

Porta, Bernardo, im J. 1758 zu Rom geb., erhielt Kompositions-Unter-

Digitized by Google

richt von Magrini, einem Schüler Leo's und wurde nachgehends Kapellmeister in Tivoli. Nach Rom zurückgekehrt, ging er in die Dienste des Prinzen von Salm (eines Prälaten) und schrieb Kirchensachen verschiedener Art, so wie auch die Oper „La Principessa d'Amalfi", welche aber kein Glück machte. 1789 ging er nach Paris und brachte in demselben Jahre noch den „Diable à quatre" zur Aufführung, welcher aber eine ungünstige Aufnahme fand. Dieser Oper folgten noch bis ins Jahr 1804: „La Blanche haquenée", „Agricole Viola", „Pagamin", „La Réunion du 10. Août", „Les Horaces" (seine beste Oper) und „Le Connétable de Clisson" (sein flachstes Opernwerk). Außerdem machte er sich als Gesang- und Kompositionslehrer so wie als Komponist verschiedener Instrumentalstücke — Streich- und Flöten-Trio's, Quartette und Quintette für Flöte und Streichinstrumente, Violinduette — bekannt. Gestorben ist er zu Paris an der Cholera im April des Jahres 1832.

Porta, Costanzo, ein berühmter Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, wurde in der ersten Hälfte desselben zu Cremona geb., machte seine Studien in Venedig bei Hadrian Willaert und trat in den Franziskaner-Orden. Nachdem er zu Padua in einem Kloster seines Ordens Kapellmeister gewesen, fungirte er in gleicher Eigenschaft an der Kathedrale von Ossimo, dann an der Metropolitankirche in Ravenna und endlich an der Santa Casa in Loretto, wo er im J. 1601 starb. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit und sein Styl ist von großer Würde. Von 1555—1586 erschienen von ihm zu Venedig verschiedene Sammlungen von Messen und Madrigalen im Druck; auch findet man Arbeiten von ihm in verschiedenen Collektionen des 16ten Jahrhunderts, dann in Pater Martini's und Paolucci's Contrapunktschulen, so wie endlich auch ein interessantes Stück in Hawkins Musikgeschichte (Bd. 1, pag. 112—115). Padre Martini besaß auch ein theoretisches Werk von P. in Mscrpt.: „Istruzione di contrapunto".

Porta, Francesco della, geb. zu Mailand im Anfang des 17ten Jahrhunderts, war in der Komposition ein Schüler von Giovanni Domenico Ripalta, und bekleidete zuerst einige Jahre lang die Stelle als Organist an der Kirche S. Ambrogio (in seiner Vaterstadt), wurde dann als Nachfolger Antonio Maria Turato's Kapellmeister an S. Celso, worauf er endlich in gleicher Eigenschaft an die Kirche S. Antonio kam. Gestorben ist er im J. 1666. — Zu Mailand und Venedig erschienen Ricercaren und Motetten seiner Komposition im Druck.

Porta, Giovanni, geb. zu Venedig gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, war zuerst Musikdirektor beim Kardinal Ottoboni in Rom, kehrte dann 1716 nach Venedig zurück, von wo aus er sich 1729 nach London begab, und wurde endlich 1737 als Kapellmeister nach München berufen, wo er im J. 1740 starb. Man kennt außer einigen Kirchenstücken von ihm 17 Opern, die theils zu Venedig, London und München aufgeführt wurden, z. B. „Agrippa", „Teodorico", „L'Amor di figlia", „Marianna", „Agide Rè di Sparta", „Doriclea repudiata di Creso", „Numidor", „Artaserse" u. s. w.

Portamento di voce, ital., (spr. — — wohtsche), auch wohl kurzweg Portamento, auch im Deutschen adoptirt als Portamento oder Portament,

Digitized by Google

ist theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tones in den andern, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfließt und so mit ihm aufs Genaueste verbunden wird. Es ist das einer der wichtigsten Punkte in der Gesanglehre, und bei vollkommener Ausbildung eine der höchsten Schönheiten in der Gesangskunst. Nur der Menschenstimme ist es möglich, ein Portament vollkommen auszuführen, und in diesem Vorzuge vor den Instrumenten, welche dasselbe nur in geringem Grade (Blasinstrumente noch mehr als Streichinstrumente, und Schlag- und Tasteninstrumente gar nicht) oder gar nicht haben, liegt ein großer Theil des höhern Ausdrucks, welcher der Menschenstimme erreichbar ist. Man muß aber vom P. das widerliche Ueberziehen eines Tones in den andern unterscheiden, das Aehnlichkeit mit dem Klange hat, der auf Streichinstrumenten durch allmähliches, jedoch schnelles Fortgleiten des Fingers auf den Saiten erzeugt wird. Das ist kein P., so gern es auch manche Sänger glauben machen möchten, vielmehr ein unausstehliches Ziehen und Heulen (ital. urlare), das der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, maniera affettata oder smorfiosa (affektirte, schmachtende Manier) nennt. In sanften Stellen und zwischen zwei Tönen, die gegeneinander nur einen halben Ton ausmachen, möchte dieses Ziehen, gut ausgeführt, den Sopranen wohl noch gestattet sein; bei tiefen Stimmen macht es aber unter jeder Bedingung eine unangenehme Wirkung. Das Studium des Portamento kann dann erst mit Nutzen beginnen, wenn der Sänger die Gleichheit und Verbindung der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat. Uebungen dafür sind Scalen auf A und E, anfangs in längeren, und nur nach und nach in kürzeren Noten, und in Gesangstücken, die durch Zeitmaß (largo, adagio u. s. w.) und durch Styl, mehr eigentlicher Gesang als Deklamation, hierzu sich eignen. Steigende Scalen sind zweckmäßiger als fallende, da der Erfahrung zufolge die meisten Stimmen leichter abwärts als aufwärts gehen, auch die fallenden Scalen leicht zum Fehler des Ziehens verleiten. So reizend nun, wie schon gesagt, das Portament ist, so würde es doch, immerwährend gebraucht, Monotonie und Weichlichkeit erzeugen. Der Sänger thut daher wohl, sich zu gewöhnen, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden, und dann wieder sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen. Entgegengesetzt ist dem P. das Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, ohne jedoch aber, wie beim Staccato, alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet dies da, wo es zur Gewohnheit geworden ist, sprechend durch das Wort Gurgeln (ital. sgallinacciare, (spr. —natschare — das Kollern des Truthahns). Nur in seltenen Fällen und in Hinsicht des Markirens mit großer Mäßigkeit gebraucht, kann es von Wirkung sein; häufig, besonders in Passagen, die den Anfänger leicht dazu verleiten, angewendet, ist es ein widerlicher Fehler. Zu unterscheiden von diesem Gewohnheitsfehler ist indessen das absichtliche Staccatiren der Töne, welches jedoch nur hohen Sopranen gut steht, bei diesen, wenn es nicht zu oft ge-

Digitized by Google

braucht, vollkommen ausgeführt wird und nicht zu lange dauert, von trefflicher Wirkung sein kann.

Portativ, von portare — tragen, nennt man ein kleines Orgelwerk oder Positiv, das leicht von einem Orte zum andern getragen werden kann.

Portez-selles, (spr. Porteh-sell'), s. Feldstücke.

Portmann, Johann Gottlieb, geb. am 4. Dezember 1730 in Ober-Lichtenau bei Dresden und zuerst vom Schulmeister dieses Ortes in der Musik wie auch in einigen Sprachen unterrichtet, worauf er im J. 1751 auf die Kreuzschule nach Dresden unter die Alumnen kam. Damals wurden in Dresden die italienischen Opern mit größter Pracht aufgeführt, in denen die besten Sänger unter den Kreuzschülern gewöhnlich die Chöre mitsingen mußten. Unter ihnen befand sich auch Portmann, der dabei Gelegenheit hatte, die besten italienischen Sänger und Sängerinnen zu hören und den berühmten Hasse seine Opern dirigiren zu sehen. Das Alles reizte seine Neigung zur Musik mehr und mehr; auch ermunterte der Kantor Homilius sein Streben und entwickelte durch Unterricht sein Talent. Im J. 1759 bezog P. die Universität Leipzig, um Theologie zu studiren, wurde aber nach einigen Jahren durch den mächtigen Hang zur Musik von diesem Studium abgezogen und trieb nun die Kunst mit größtem Eifer. 1765 ging er auf Reisen und kam im Dezember desselben Jahres nach Amsterdam, wo er ein halbes Jahr blieb und darauf seine Reise am Rhein hinauf gegen die Schweiz hin fortsetzte, um dort den Winter zuzubringen und dann Italien zu besuchen. Ein Freund in Strasburg bewog ihn indeß, sein Vorhaben für diesmal zu ändern und den Rhein wieder abwärts zu gehen. So kam er im Dezember 1766 nach Darmstadt, fand als Sänger am dortigen Hofe vielen Beifall und wurde als Tenorist bei der Hofkapelle angestellt. Im J. 1768 erhielt er darauf die Stelle als Kantor und Collaborator am Pädagogium in Darmstadt und starb nach rühmlicher Verwaltung dieser Aemter am 28. September 1798. Bekannter denn als Komponist — man kennt von ihm nur eine Pfingstmusik, ein Magnificat und 8 Fugen für Orgel oder Klavier, auch ein Choralbuch — ist P. als didaktisch-theoretischer Schriftsteller geworden; in dieser Beziehung sind von ihm anzuführen: „Kurzer musikalischer Unterricht für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt, und für Schulmänner und Schulamtskandidaten insbesondere" (Darmstadt, 1785); „Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Komposition und des Generalbasses zum Gebrauch für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musiker und Komponisten" (Darmstadt, 1789, und Gießen, 1799); „Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte" (Darmstadt und Gießen, 1798). — Auch als Mitarbeiter an der „Deutschen Bibliothek" und darin als strenger Recensent, ist P. noch zu nennen.

Portogallo, Marcantonio, mit dem Familiennamen eigentlich Simao geheißen, von den Italienern aber, weil er ein Portugiese war, Portogallo genannt, wurde zu Lissabon im J. 1763 geboren und zeigte frühzeitig glückliche Anlagen für Musik. Nachdem er die Elemente derselben in einem Kloster erlernt hatte, erhielt er von dem Sänger Borselli Unterricht im Gesange und von

Digitized by Google

Orao, zweitem Kapellmeister an der Kathedrale von Lissabon, in der Komposition. Mit Borselli ging er dann nach Madrid und wurde hier Cembalist an der italienischen Oper. Er war damals 20 Jahre alt. Durch den portugiesischen Gesandten, der ihn liebgewonnen hatte, erhielt er 1787 die Mittel, zu seiner weitern Ausbildung nach Italien zu gehen. Schon 1788 brachte er in Turin seine erste Oper „L'Eroo Cinese" zur Aufführung, welche aber nicht viel Glück machte; dagegen gefiel einige Monate nachher in Genua „La Bachetta portentosa" um so mehr. Nicht geringern Erfolg hatte 1789 „L'Astutto" in Florenz, und 1790 in Venedig „Il Molinaro". Nach der Vorstellung der letztern Oper reis'te er nach Lissabon und wurde vom König von Portugal zum Kapellmeister ernannt; jedoch besuchte er in der Folgezeit fast alljährlich Italien, um seine Opern dort in Scene zu bringen. Von diesen sind anzuführen: „La Donna di genio volubile", „La Vedova raggiratrice", „Il Spazzacamino", „Alceste", „Demosoonte", „Fernando in Messico", „La Maschera fortunata", „Non irritar le donne", „Il Diavolo a quattro, ossia le Donne cambiate", „I due Gobbi, ossia le consusioni nate dalla somiglianza", „Omar, rè di Termagene", „Idonte", „Argenide" u. s. w. Mit dem König von Portugal ging P. im J. 1807 als Hofkapellmeister nach Rio de Janeiro und blieb daselbst bis 1815, worauf er Urlaub erhielt und wieder nach Italien ging, wo er noch einige Opern auf die Bühne brachte, z. B. „Adriano in Siria"; doch war seine Zeit vorbei und Rossini hatte ihn, wie viele Andere, völlig eklipsirt. Nach der Rückkehr der königlichen Familie aus Brasilien trat P. wieder in seine Funktionen als königl. Kapellmeister zu Lissabon und starb daselbst gegen 1830. — Außer den angeführten Opern kennt man von P. noch viele Canzonetten und Kirchenstücke.

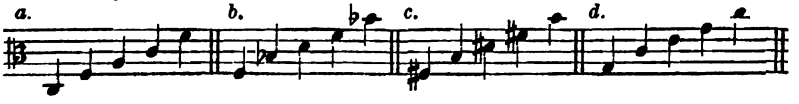
Posaune, ital. Trombone, franz. Trombonne, lat. Tuba oder wohl auch Buccina. Der erste Gebrauch dieses bekannten Blasinstruments verliert sich bis ins graueste Alterthum. Niemand kann bestimmt sagen, wie alt eigentlich die P. ist. Die Aegypter und Juden kannten sie schon, wenn auch nicht in ihrer jetzigen Gestalt, und nur als ein stark und weithintönendes Instrument aus Erz, wie sich die alten Schriftsteller auszudrücken pflegen. Diese verwechseln auch oft Posaune und Trompete mit einander, da beide in ihrer ersten Form nicht sehr von einander verschieden waren. Man hatte krumme und gradeauslaufende Posaunen. Das Rohr derselben war ganz einfach, oben aber eng und nur nach und nach bis zum Schalltrichter sich immer mehr erweiternd. Gerade in dieser allmähligen Erweiterung aber lag der Unterschied von der Trompete, deren Röhre ganz geradeaus lief, in immer gleicher Weite, und sich erst unten am Ende in einen großen Schalltrichter ausbreitete. Eustathius, der Commentator des Homer, giebt schon mehrere Arten der Posaunen an, je nach den Völkern, bei denen sie im Gebrauch waren. Unter den Argivern war nach ihm eine gerade Posaune gebräuchlich, welche die Griechen für eine Erfindung der Minerva ausgaben. Bei den Lybiern und Aegyptern war die krumme P. üblich, die dann auch zu den Griechen und Römern überging. Diese krumme P. bildete fast einen Zirkel, so daß der Schalltrichter hinter dem Nacken stand, wenn das Mundstück an den Mund gesetzt wurde. Bei den Opfer-Ceremonien

Digitized by Google

ward nur sie gebraucht, weil man sie für eine Erfindung des Osiris hielt. Die Posaune der Kelten hatte einen Schalltrichter, der einem Ochsen- oder andern Thierkopf ähnlich geformt war. Die Meder verfertigten ihre P. in gerader Form aus starkem Riedholz, und so, daß das Rohr nach Belieben, durch Ansatz eines weitern Stückes verlängert oder umgekehrt verkürzt werden konnte. Die P. der Tyrrhener war die kleinste und der phrygischen Pfeife ähnlich. Die Hebräer, Griechen und Römer bedienten sich der Posaune bei ihren Triumphzügen und religiösen Festlichkeiten. Bei den Hebräern hieß sie Schofar, was die Griechen Keratine übersetzen, und welches ungefähr „krummes Horn" heißt. Posaunen, wie wir sie jetzt besitzen, findet sich keine auf den alten Kunstdenkmälern abgebildet. Sie ist also noch jungen Alters. Ein so hohes Ansehen indessen die P. in der Vorzeit hatte, so daß selbst der biblische Glaube sich fest erhielt, daß durch Posaunenschall einst Gott die Todten auferwecken und vor sein Gericht führen werde, so war dieselbe später lange Zeit doch ganz außer Gebrauch gekommen und fast vergessen, bis man beim Nachgraben in Herculanum wieder ein solches Instrument fand, dessen Mundstück von Gold und die Schallöffnung von Erz war. Der König von Neapel schenkte diese Seltenheit Georg dem Dritten von England, dieser ließ dann zuerst kupferne Posaunen danach verfertigen, und nun kamen nach und nach die Posaunen von Messingblech auf. Aber diese Instrumente gehörten anfangs nur der Kirche und überhaupt religiösen Feierlichkeiten, weil man sich nicht Mehr als höchstens langsame Choräle darauf hervorzubringen getraute. Doch war der Ton auch wieder so majestätisch und die ganze Musik und der Gesang erhielten dadurch etwas so höchst Feierliches und Erhabenes, daß man auch in dieser einfachen und sparsamen Verwendung ihrer nicht müde ward. Kein Instrument wohl ist gleich von seinem ersten Entstehen an so allgemein gern gehört worden wie die Posaune. Die Stadtmusiker mußten damit den Kirchengesang begleiten, und kein Te Deum oder öffentliches Gebet konnte gehalten werden ohne Posaunen. Man gebraucht sie ja auch heutiges Tages noch beim Abblasen vom Thurm u. s. w., und soll ein recht feierlicher Gottesdienst gehalten werden, so wird noch immer der Gesang mit Posaunen begleitet. Seit Gluck und Mozart sind auch die Posaunen im Theater eingeführt, und man erkannte überhaupt den musikalischen Werth des Instrumentes immer mehr und mehr an, so daß sich in neuerer Zeit selbst Virtuosen darauf bildeten, die seine heroischen Töne zu zähmen und zu glänzenden Passagen sogar zu verwenden verstanden. Einige Geschichtschreiber sagen zwar, daß schon 1520 ein Posaunenmacher in Nürnberg, Namens Hans Neuschel († zu Nürnberg 1533), nicht nur treffliche Posaunen verfertigt; sondern sich auch als Virtuose auf seinem Instrument ausgezeichnet habe; seine Instrumente seien weit und breit gesucht gewesen, und Pabst Leo X. habe nicht allein mehrere silberne Posaunen bei ihm fertigen lassen, sondern ihn selbst auch nach Rom berufen und reichlich beschenkt; allein der Ausdruck „Virtuosität" kann wohl hier nur in Beziehung auf die Zeit und den damaligen Stand der Instrumentalmusik verstanden werden. — Die Posaune nun, wie sie jetzt ist, besteht 1) aus dem Hauptstück, das sind zwei gleichlange Röhren, welche oben durch einen Queersteg von Messing fest auseinandergehalten

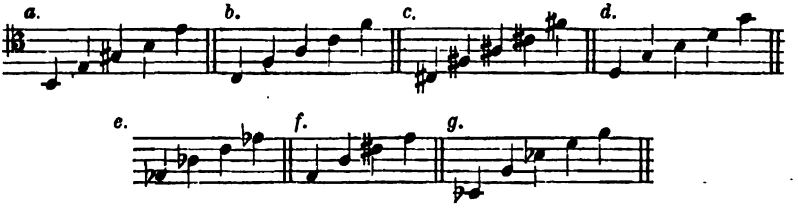
Digitized by Google

werden, den man mit der linken Hand anfaßt; 2) aus dem Mundstücke, welches in der einen jener beiden Röhren oben steckt und ganz dem Mundstück der Trompete gleicht, nur daß es etwas größer ist, weil es mehr Luft fassen muß; 3) aus dem Schalltrichter, welcher auf die zweite jener beiden Röhren gesteckt wird; 4) aus den sogenannten Stangen, das sind 2 Röhren, welche unten durch einen Bogen miteinander verbunden sind, und in welche jene ersten beiden Röhren so genau passen, daß sie mittels eines Handgriffes mit der rechten Hand zwar leicht auf und abgeschoben werden können, aber doch auch vollkommen winddicht anschließen. Die Verschiebbarkeit dieser letzten beiden Röhren, die wegen ihrer Bewegung über jenen ersten beiden Röhren auch wohl Stiefeln heißen, ist nothwendig, um den ganzen Instrumentenkörper nach Belieben verlängern oder verkürzen und dadurch also hohe und tiefe Töne hervorbringen zu können. Um bei den Chorälen die menschlichen Stimmen in gleicher Tonhöhe begleiten, später aber auch, um auf den Posaunen eine vollständige Harmonie hervorbringen und so entweder selbstständig mit ihnen auftreten oder einen Gesang und eine andre Musik vierstimmig begleiten zu können, fertigte man von jeher sie in verschiedenen Dimensionen, und benannte dieselben mit den Abstufungen der menschlichen Stimmhöhe. Man hat also eine Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßposaune. Die Diskantposaune kommt selten vor und wird gewöhnlich durch eine Ventiltrompete supplirt; dagegen aber zerfällt die Baßposaune wieder in 2 verschiedene Gattungen, deren eine die Quart- und die andere die Quintposaune heißt. Jede Art von Posaune hat 3 Hauptzüge; den ersten oben am Mundstück, d. h. wenn die Stangen ganz hereingeschoben sind; den zweiten in der Mitte der Röhre; und den dritten, wenn die Stangen ganz hinausgeschoben sind, so daß das Instrument seine ganze Länge erreicht hat. Mit jedem der 3 Hauptzüge können gewisse Töne aus der Leiter hervorgebracht werden, die gewissermaßen den Charakter dieser bestimmen. Die dazwischen liegenden Töne erzielen dann größere oder geringere Modifikationen jener drei Hauptzüge, so daß im Ganzen 6 bis 7 verschiedene Rückungen für jede Posaune daraus werden, deren jede 4, 5 und 6 Töne angiebt. Betrachten wir im Uebrigen jede Art der gebräuchlichen Posaunen einzeln. Der Umfang der Alt-Posaune ist vom kleinen c bis zum eingestrichenen a, höchstens h im Orchester; solo wohl bis zweigestrichen d. Die Noten stehen im Altschlüssel und klingen in derselben Höhe wie sie geschrieben sind, d. h. sie werden nicht weiter transponirt als es der Schlüssel verlangt. Alle halben und ganzen Töne vermag sie in jenem Umfang zu erzeugen, nur nicht in gar zu schnellem Tempo, ausgenommen die Töne eines jeden Zuges, die sie auch ganz schnell von sich giebt. Auf den ersten Zug (s. oben) giebt sie die Töne bei a), auf den zweiten die Töne bei b), auf den dritten die bei c), auf den vierten die bei d), auf den fünften die bei e), auf den sechsten die bei f) und auf den siebenten die Töne bei g) des folgenden Notenbeispiels:

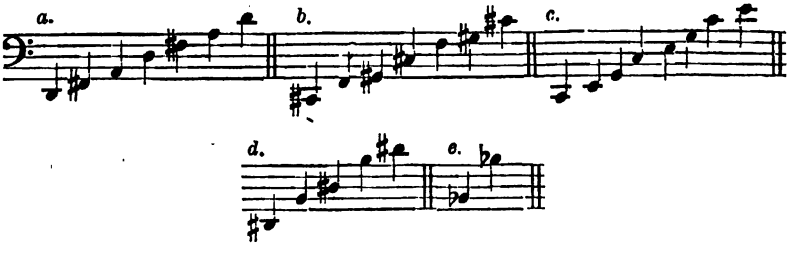


Digitized by Google

Was dazwischen vielleicht noch fehlt, wird durch kleine Modifikationen des Zuges und der Luft leicht ergänzt, denn die Altposaune vermag wie die anderen Posaunen aus allen Tonarten zu spielen, nur sind die mit vielen Versetzungszeichen wo möglich zu vermeiden. Am besten klingt die Altposaune in den Mitteltönen; in der Höhe sind ihre Klänge etwas scharf. Allein kann die Altposaune nur in sehr seltenen Fällen und nur für sehr kurze Sätze gebraucht werden. In der Harmonie wirkt sie vortrefflich. Das springende, nicht natürliche Fortschreiten der Intervalle (und daher auch der Septime) darf man sich nicht erlauben und es ist auch gar keine Nöthigung dazu vorhanden, da alle Töne auf dem Instrumente auszuführen sind. — Die Tenor-Posaune hat den Umfang vom großen H bis zum eingestrichenen g in chromatischer Folge; in der Tiefe kann sie auch wohl noch B und A erreichen. Notirt wird sie im Tenorschlüssel. Das folgende Notenbeispiel giebt in seinen Rubriken [a)—g)] die Töne der verschiedenen Züge:

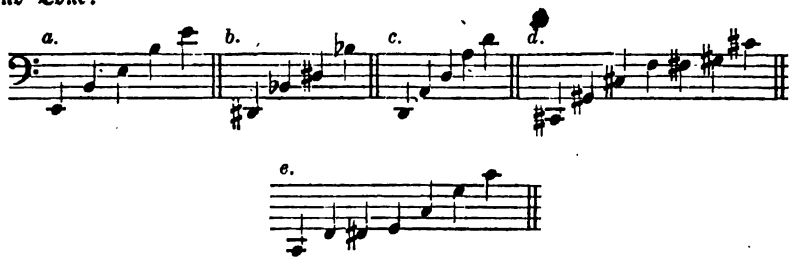


Im Uebrigen gilt alles von der Alt-Posaune Gesagte auch von der Tenor-Posaune; doch kann diese im Orchester auch allein gebraucht werden; am schicklichsten jedoch immer mit den anderen zusammen. Ist keine Baßposaune thätig, so bildet die Tenorposaune die tiefste Stimme und schreitet meistens mit dem Baß fort. Wenn der Raum der Partitur sehr beschränkt ist, so setzt man die Alt- und Tenorposaune auf ein und dasselbe Liniensystem und schreibt die Noten für beide im Tenorschlüssel. — Der im Orchester zu benutzende Umfang der Baß-Posaune ist vom tiefen C bis zum eingestrichenen e. Notirt wird natürlich im Baßschlüssel und geht gewöhnlich das Instrument mit dem Violoncell im Einklang. Die obenerwähnte Quintposaune, die eine Gattung der Baß-Posaune ausmacht, hat den Umfang vom großen C bis zweigestrichen c. Im folgenden Notenbeispiele finden sich die verschiedenen Züge mit ihren Tönen:



Digitized by Google

Die Quart-Posaune hat jenen ersten Umfang von C zu eingestrichen e, und in den Abtheilungen des folgenden Notenbeispiels befinden sich ihre Züge und Töne:



Uebrigens sind alle Tonarten ausführbar, denn die Leiter der Baß-Posaune ist, wie bei jeder P., vollkommen chromatisch, und mehr als jede andere P. wird die Baßposaune auch allein angewendet, wie sie auch das eigentliche Konzert-Instrument ist. Figurirte Stellen hat man im Orchester nur mit Vorsicht anzuwenden; am besten wirkt sie bei aushaltenden Accorden und gewichtigen Baßfortschreitungen. Bei einer Besetzung von lauter Blechinstrumenten giebt man den Posaunen wo möglich und gern die Töne, welche auf den Hörnern und Trompeten nicht gut zu nehmen sind; doch dürfen die 3 Posaunen dann nicht etwa Akkorde blasen, in denen ein wesentliches Intervall fehlt. Auch in vollen Orchestersachen ist dies von schlechter Wirkung, besonders aber, wenn in dem Augenblicke die Hörner und Trompeten vielleicht leer ausgehen. — Der Name Posaune ist wahrscheinlich durch Verstümmelung des alten lateinischen Wortes buccina (niederländisch busine — Trompete) entstanden; denn sowohl das Wort bucca (die Backe) als das griechische βυω (aufblasen, anschwellen) deuten auf die Anstrengung beim Hervorbringen der Posaunentöne hin. — In der Orgel ist Posaune oder auch Posaunenbaß ein Register, welches aus einer offenen Zungenstimme im Pedal von gewöhnlich 16 Fuß besteht; ihre Pfeifen werden am besten von Zinn, mitunter aber auch von Holz verfertigt. Die P. ist eine der besten und stärksten Baßstimmen.

Positiv, eine kleine Orgel ohne Pedal. Die größte Gattung von dergleichen Orgelwerken enthält, nebst anderen Registern von kleinem Pfeifenwerk, deren Anzahl willkührlich ist, als Grundstimme ein Gedackt von 8 Fußton, und in diesem Falle ist die innere Einrichtung, den Balg ausgenommen, ganz so beschaffen wie in einer größern Orgel. Die kleineren Positive weichen in ihrem Mechanismus so weit von der eigentlichen Kirchenorgel ab, daß sie weder der Abstrakten noch eines Wellenbrettes bedürfen, weil ihre Windlade grade so lang ist als die Breite der Tastatur, unter welcher der vordere Theil der Lade liegt. Die Cancellen sind nicht weiter von einander entfernt als die Tangenten, so daß also jede Cancelle von der ihr grade darüber liegenden Taste vermittels eines sogen. Stechers oder Stößers geöffnet wird. Diese Stößer sind entweder Stückchen Draht oder schwache Stäbchen von Holz, die in beiden Fällen oben mit einem Knöpfchen versehen sind. Sie stehen gerade unter den Tasten in Löchern, die durch den Rahmen der Windlade gebohrt sind, und ruhen auf

Digitized by Google

Ventilen. Ihr Knopf aber reicht bis unter die Taste, durch deren Niederdruck das Ventil geöffnet wird. Sonst ist die Windlade wie jede andere Windlade der Orgel. Gewöhnlich haben die Positive nur einen Balg, der dann aber mit einem Schöpfbalge versehen ist. Ueber das sogenannte Brustpositiv vergl. man den Art. Brustwerk, was dasselbe ist. Im Ganzen sind die Positive Zimmerorgeln und schicken sich sowohl zur häuslichen Uebung im Choralspielen als zur Leitung des Gesanges bei häuslichen Gottesverehrungen oder in kleinen Privatkapellen. Ist ein Positiv, das in dem Falle sein ganz eignes Pfeifenwerk hat, mit einer großen Orgel verbunden, und steht im Rücken des Spielers oder im hintern Theile der Orgel, so heißt es auch wohl Rückpositiv. Zu jeder Gattung von P. sollten immer nur sanfte, durchaus keine schreiende Stimmen disponirt werden. Portativ heißt eine solche kleine Orgel, wenn sie tragbar ist, also in einem Ganzen besteht, das leicht von einer Stelle zur andern fortgeschafft oder getragen werden kann, und Regal, wenn sie aus lauter Zungenstimmen besteht.

Possevini, Antonio, geb. zu Mantua im J. 1534, beendigte frühzeitig seine wissenschaftlichen Studien und ging dann nach Rom, wo ihm der Kardinal Gonzaga die Erziehung seiner Neffen übertrug. Später trat er in den Jesuiter-Orden, zeigte sich in einigen von seinen Obern ihm aufgetragenen Missionen als geschickter Negociator und wurde 1573 Sekretär des Jesuiten-Generals. Als päbstl. Legat ging er auch an die Höfe von Schweden und Rußland, konnte aber weder den Uebertritt König Johanns von Schweden zur katholischen Religion, noch die Vereinigung der griechischen mit der römischen Kirche durchsetzen. Gestorben ist er zu Ferrara am 26. Februar 1611. In seinem Werke „Bibliotheca selecta de ratione studiorum" (Rom, 1593 und Köln, 1607) handelt er (Buch 15, cap. 5 und 6) auch von der Musik und den Tonsetzern seiner Zeit.

Posten, s. Feldstücke.

Posthorn, s. Horn.

Postludium, lat. für Nachspiel (s. d.).

Potenza, Pasquale, ein ausgezeichneter ital. Sopransänger (Kastrat), geb. um 1735 zu Neapel, sang zuerst auf den bedeutendsten Bühnen Italiens und ging dann 1761 nach London. Nach Italien zurückgekehrt, trat er wieder mit glänzendstem Beifall daselbst auf und war u. a. 1770 in Padua engagirt. Einige Jahre darauf wurde er an der Markuskirche in Venedig als erster Sänger angestellt. Das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben.

Potpourri, (spr. Popurrih), ein französisches Wort, bedeutet zunächst ein Gericht, das aus verschiedenen kleingeschnittenen und zusammengedämpften Fleischarten besteht; dann ein Geschirr oder einen Topf mit verschiedenen wohlriechenden Blumen und Kräutern; und endlich jedes Gemengsel, das durch- und untereinandergeworfen ist. In diesem Sinne ist das Wort auch in die Musik gekommen. Man versteht darunter ein aus mehreren und zwar größtentheils bekannten Themen zusammengesetztes Tonstück, bei dem der Verfasser kein anderes Verdienst hat, als das einer geschickten Compilation und passenden Verknüpfung der verschiedenen Melodien, die nun aus einem einzigen größern Werke zusammen-

Digitized by Google

gelesen oder auch mehreren anderen Werken verschiedener Gattung entnommen sein können. In letzterm Falle heißt das Tonstück jedoch auch Quodlibet. Dem allgemeinern Gebrauche nach ist P. ein Instrumentalstück, in dem die Haupt- und beliebtesten Melodien eines größern Ganzen und vorzüglich einer Oper zusammengestellt sind, und danach von einem konzertirenden Instrumente oder auch von einem Orchester, unter dessen Instrumenten dann die einzelnen Melodien vertheilt sind, vorgetragen werden.

Pott, August, einer der vorzüglichsten deutschen Violinspieler, geboren am 7. November 1806 zu Nordheim im Hannöver'schen, erhielt von früher Kindheit an sorgfältigen Violin-Unterricht bei seinem Vater, dem Stadtmusikus Joh. Ferd. Pott, und konnte sich schon mit 7 Jahren in Gesellschaften hören lassen und seinen Vater bei den Kirchenmusiken unterstützen. Im 10ten Jahre machte er mit diesem schon Kunstreisen, und erntete im 11ten Jahre an den Höfen von Braunschweig und Hannover ermunternden Beifall. In seinem 13ten Jahre wurde er in Hannover Kiesewetters Schüler und zwar trug der Herzog von Cambridge die Kosten seiner Ausbildung; dann, 15 Jahre alt, kam er in die hannöversche Hofkapelle und wurde von seinem Gönner noch auf ein Jahr zu Spohr nach Kassel geschickt. Nach seiner Rückkehr wurde er in Hannover Kammermusikus und leitete des Herzogs von Cambridge Violinstudien. Dann in den darauffolgenden Jahren machte er Kunstreisen durch Deutschland und ging im J. 1829 endlich auch nach Paris, überall durch sein eben so fertiges wie gediegenes Spiel glänzende Erfolge erzielend. Nachdem er im J. 1830 mit größter Auszeichnung in Dänemark und Schweden konzertirt hatte, berührte er, auf einer Reise nach Holland begriffen, die Residenz Oldenburg, und hier erregte nicht nur sein Geigenspiel, sondern auch sein Direktionstalent, solchen Enthusiasmus, daß der Großherzog ihm die Stelle seines Hofkapellmeisters antragen ließ. Er nahm sie, nach erlangter Demission aus den hannöver'schen Diensten, auch an und ist bis auf den heutigen Tag in ihr thätig geblieben. Von 1834 an machte er noch viele Kunstreisen, z. B. durch Deutschland, nach England und wiederholt nach Dänemark und Schweden. Er war es auch, der 1836 in Salzburg die ersten Vorbereitungen zu der Ermöglichung des Denkmals für Mozart (das 1842 enthüllt wurde) traf. Von seinen Kompositionen kennt man einige Konzerte und Variationen für Violine, Streich-Quartette, Ouvertüren und Sinfonien, Lieder und Gesänge — Alles recht anständig gemacht, aber ohne eigenthümliche Erfindung. — Seine Frau, Aloyse gebrene Winkler von Forazest, ist eine vortreffliche Musikdilettantin und zu Wien am 23. April 1815 geboren. Im Klavierspielen ist sie eine Schülerin Czerny's und in der Komposition unterwies sie Gyrowetz, sowie später der als Cellist ausgezeichnete Linke. Ihr Klavierspiel wird als meisterlich gerühmt und auch von ihrem Kompositionstalente spricht man mit Lob.

Potter, Cyprian, geb. zu London im J. 1792, erhielt im Alter von 7 Jahren von seinem Vater den ersten Musikunterricht, wurde nachgehends in der Harmonielehre ein Schüler Attwoods und vollendete seine theoret. Studien unter der Leitung von Calcott und Dr. Crotch. Nachdem Wölfl nach London gekommen war, nahm

Digitized by Google

P. noch 5 Jahre lang bei ihm Unterricht und trat dann im philharmonischen Konzert mit einem Sextett seiner Komposition (für Klavier nebst anderen Instrumenten) auf. Das Stück ließ kalt und, entmuthigt, ging P. nun auf Reisen, zuerst Deutschland und dann Italien besuchend. Nach London zurückgekehrt, ward er als Klavierlehrer an der königl. Akademie der Musik angestellt und war noch in den vierziger Jahren (unsres Jahrhunderts) in seiner Stelle thätig. — Im Druck erschienen von ihm: Klaviertrio's und Sonaten, vierhändige Klaviersachen, ein Duo für Klavier und Horn, ein Sextett für Klavier, Flöte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabaß, viele Rondo's, Fantasien, Etüden, Variationen und sonstige kleinere Sachen für Klavier.

Poussé, s. Bogenführung.

Pradher, oder richtiger **Pradère,** (spr. Pradähr), Louis Barthélemi, geb. zu Paris am 18. Dezember 1781 als der Sohn eines Violinlehrers, erhielt von seinem Oheim Lefevre (nachgehends Orchester-Chef an der Opéra-comique) den ersten Musikunterricht und trat dann in die École royale de musique, wo insbesondere Gobert sein Lehrer im Klavierspielen wurde. Nachdem die Revolution die genannte Anstalt unterdrückt hatte, erhielt P. über zwei Jahre Unterricht von Mad. Montgeroult (s. d.), und setzte dann, nach Errichtung des Conservatoriums auf demselben, unter seinem alten Lehrer Gobert, seine Klavierstudien fort, erhielt auch 1797 den ersten und 1798 den zweiten Preis. Nun kam er auch in Bertons Harmonieklasse, verließ aber nach kurzer Zeit das Conservatorium und verheirathete sich mit der Tochter des berühmten Komponisten Philidor (s. d.). 1802 kam er an Jadins Stelle als Piano-Professor ans Conservatorium und wirkte an diesem Institut bis 1827, worauf er mit seiner zweiten Frau (s. unten) noch einige Jahre lang reis'te und sich dann nach Toulouse zurückzog, wo er in den vierziger Jahren Direktor des Conservatoriums wurde. Im Druck erschienen von ihm: ein Klavier-Konzert, Sonaten, Rondo's, Fantasien, Potpourri's für Klavier, ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, Rondo für 2 Pianoforte's, viele Romanzen u. s. w. Außerdem kennt man von ihm die Opern: „La folie musicale, ou le chanteur prisonnier" (1807 aufgeführt), „Jeune et Vieille" (1811), „L'Emprunt secret" (1812); die Opern „Le Philosophe en voyage" und „Jenny la Bouquetière" (1821 und 1823) hat er mit Kreubé und „Le Chevalier d'industrie" (schon 1804) mit Gustav Dugazon gemeinschaftlich komponirt. — Seine zweite Frau, eine geborene More und daher später auch Pradher-More genannt, war eine sehr gute Sängerin. Sie ward als Tochter eines Schauspieldirektors zu Carcassonne am 6. Januar 1800 geb., trat frühzeitig in Kinderrollen auf, und debütirte 1816 an der Opéra-comique in Paris, an der sie auch engagirt wurde und bis 1835 sang, während dieser ganzen Zeit durch die Anmuth ihres Gesanges und ihres Spieles das Publikum entzückend. Nach 1835 gab sie noch auf mehreren französischen Provinztheatern Vorstellungen und zog sich dann mit ihrem Manne nach Toulouse zurück.

Praeambulum, (lat.), in der Musik mitunter für Praeludium (s. d.) gebraucht,

Digitized by Google

daher auch die deutsche Wortbildung Präambuliren nichts Anderes bedeutet als Präludiren (ein Präludium spielen, vortragen).

Praecentor, (lat.), zu deutsch: Vorsänger. In der katholischen Kirche führt diesen Titel gewöhnlich derjenige der Domherren, welcher das Vorsingen im Chore verrichtet. In Klöstern heißt dieser Vorsänger auch wohl Armarius, aber seltner.

Präfect, ein Vorgesetzter, Vorsteher. Praefectus chori, oder deutsch Chorpräfekt, gewöhnlich auch nur Präfect genannt, ist der Vorsänger und nächste Vorsteher der städtischen und Schul-Chöre, welcher theils deren Singübungen leitet, theils ihren öffentlichen Gesang dirigirt, wenn nämlich der Kantor oder Musikdirektor, wie der oberste Leiter eines solchen Instituts heißt, nicht gegenwärtig. Gewöhnlich wird das Amt einem der ältesten (und natürlich auch befähigtsten) Chorschüler anvertraut.

Praeficiae, nannte man bei den alten Römern die gedungenen Klageweiber, welche bei den Leichenbegängnissen die Nänien (s. Nänie) in Begleitung der Flöte absangen.

Praeludium, (lat.), deutsch: Vorspiel, franz.: Prélude (spr. Prelühd'), wird im Allgemeinen jede Einleitung zu irgend einem Tonstücke genannt. Speciell bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzern oder längeren Orgelsätze, mit denen während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Funktionen vorbereitet werden. Bei dem protestantischen Cultus gehört es zu den ersten Pflichten eines wohlbewanderten Organisten, der Gemeinde durch ein zweckentsprechendes Vorspiel die Melodie des jedesmaligen Chorals anzugeben, welches sofort auch immerdar analog dem Charakter des zu singenden Liedes gehalten sein soll. In der katholischen Kirche wird ebensowohl zum Introitus der gesungenen Messe als vor jedem einzelnen Hauptsatze derselben, auch zwischen der Wandlung und der Communion präludirt. — In dem Sinne von vorbereitenden, einleitenden Sätzen sind Präludien auch Musikstücke, die den Klavier- oder Orgelfugen vorangeschickt werden, zumeist freier, fantasieartiger, oder im Style einer Caprice gehalten sind und der nachfolgenden Fuge so zu sagen als Folie dienen sollen.

Präneſtinus, s. Paleſtrina.

Präparation, in der Musik so viel als Vorbereitung (s. d.); daher Präparation der Dissonanzen = Vorbereitung der Dissonanzen u. s. w.

Präſtant, von praestare — vorstehen, ehemals die Benennuung gewisser voranstehender Pfeifen in der Orgel, welche zusammen eine Stimme ausmachten und die man jetzt allgemein Prinzipal nennt. Der Gegensatz von Prästant war Hinterſatz, d. h. alles übrige Pfeifenwerk, das aus verschiedenen Oktaven, einer Terz und Quinte bestand, und nicht einzeln angezogen werden konnte, sondern immer zusammen ansprach, wie jetzt die Mixturen.

Prätorius, Hieronymus, eigentlich mit dem Familien-Namen Schultz geheißen, veränderte diesen aber, nach der Sitte seiner Zeit, sobald er sich als Schriftsteller und Komponist hervorthat, in den erstgenannten lateinischen Namen. Er war im J. 1560 zu Hamburg geboren. Sein Vater, Jakob Schultz, war Organist an der St. Jakobskirche daselbst, und unter dessen Leitung machte

Digitized by Google

er auch mit Erfolg seine Studien im Klavier- und Orgelspielen, so wie auch in der Komposition. Die letzte musikalische Ausbildung erhielt er in Köln, worauf er 1580, also in seinem 20sten Jahre, als Stadt-Kantor nach Erfurt berufen wurde. 1582 aber starb sein Vater, und nun ward er zu dessen Nachfolger in Hamburg gewählt, wo er dann auch bis an seinen Tod, den 27. Januar 1629, blieb. Als Orgelspieler galt er in seinen jüngeren Jahren schon durch ganz Deutschland für einen großen Meister; weiter noch verbreitete sich später sein Ansehen als Komponist. Von 1599 bis 1629 erschienen von ihm viele Cantiones sacrae, Messen, Motetten und Magnificate im Druck; es befinden sich auch 20stimmige Sachen darunter. — Sein Sohn, Jakob P., der nach des Vaters Vorgang von Jugend auf sich nicht mehr Schultz, sondern P. nannte, war ebenfalls ein berühmter Orgelmeister. Er war zu Hamburg im J. 1600 geb., studirte zuerst bei seinem Vater und ging dann noch auf zwei Jahre zu Schweling nach Amsterdam. Bald nach seiner Rückkunft von da ward er Organist an der St. Petrikirche, dann adjungirte man ihn seinem Vater und nach dessen Tode, im J. 1629, ward er sein Nachfolger als Organist an St. Jakob, dazu aber auch noch in gleicher Eigenschaft an St. Gertrud angestellt. Trotz mannichfacher und ehrenvoller Berufungen verließ er Hamburg nicht, und starb daselbst am 21. Oktober 1651. In der Komposition war er weit weniger thätig als sein Vater; nur einige Kirchenlieder und 8stimmige Motetten sind von ihm gedruckt.

Prätorius, Johann, geb. zu Quedlinburg am 19. Januar 1634, studirte zu Wittenberg und Jena und wurde Magister, kam dann nach Gotha als Prinzenerzieher, später als Rektor nach Soest und endlich als Gymnasialrektor nach Halle, wo er am 21. Februar 1705 starb. Er galt für einen der tüchtigsten Gelehrten und zugleich auch gebildeten Komponisten; doch hat sich kein Werk von ihm erhalten, und man weiß nur, daß er 1681 in Halle ein Oratorium seiner Komposition mit Beifall zur Aufführung brachte.

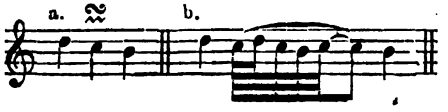
Prätorius, Michael, einer der bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des 16ten und 17ten Jahrhunderts, und tüchtigsten Komponisten, zu den Ersten gehörend, an welchen Deutschlands Ansehen in der musikalischen Kunst eine kräftige und von aller Welt geachtete Stütze fand. Er wurde am 15. Februar 1571 zu Kreuzberg in Thüringen geb., war zuerst Kapellmeister in Lüneburg, dann Hoforganist des Herzogs von Braunschweig, und endlich Kapellmeister und Kammersekretär desselben Fürsten zu Wolfenbüttel, so wie Prior des Benediktinerklosters Ringelheim bei Goslar (scheint aber niemals, oder nur sehr selten in genanntem Kloster residirt zu haben). Gestorben ist er zu Wolfenbüttel am 15. Februar (seinem Geburtstage) des Jahres 1621, also grade 50 Jahre alt. Das Werk, durch welches er sich bei seinen Lebzeiten schon einen Weltruf verschaffte und das ihn für alle späteren Zeiten der Kunstgeschichte merkwürdig und unvergeßlich macht, ist sein „Syntagma musicum“, welches 1614 und 1618 in 3 Quartbänden zu Wittenberg und Wolfenbüttel erschien. Der erste Band besteht aus 2 Theilen, von denen der erste wieder in 4, der zweite in 2 Hauptkapitel getheilt ist. Er handelt darin im ersten Hauptkapitel ausführlich von

Digitized by Google

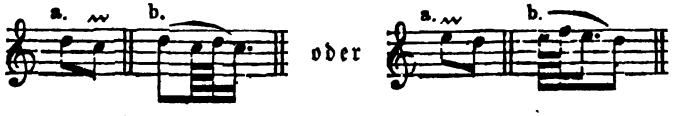
der Psalmodie; im zweiten von der Liturgie; im dritten von den in der christlichen Kirche bis auf seine Zeit üblich gewesenen Gesängen; im vierten von der Beschaffenheit des levitischen Tempeldienstes bei den Hebräern; im fünften von der alten Musik außerhalb der Kirche, ihren vorzüglichsten Meistern und Schriftstellern, der Erfindung der Harmonie und Melodie, der Wirkung der Musik überhaupt und ihrem mannichfaltigen Gebrauch; und im sechsten endlich von den Flöten, Zithern, Lyren und manchen anderen Instrumenten der alten Griechen, und von den bis auf seine Zeit in Gebrauch gekommenen Instrumenten überhaupt. Der ganze zweite Band enthält eine vollständige Organographie. Im dritten Bande werden alle italienischen, französischen und englischen Gesänge, die Noten, der Takt, die Modi und Transpositionen, die mathematische Abtheilung der mancherlei Instrumente, der Generalbaß, die Singekunst und endlich die Anordnung eines Vokal- und Instrumental-Konzertes ausführlich genannt und erklärt. — In Mscrpt. hinterließ er ein Werk „von der Lieferung und Probirung einer Orgel". — Von seinen praktischen Werken liefert er in dem dritten Bande des „Syntagma", pag. 104 ff. selbst ein vollständiges Verzeichniß. Sie sind sehr zahlreich. Gedruckt sind davon 25 größere Sammlungen, bestehend in Messen, Motetten, Kirchenliedern, weltlichen Gesängen, Kirchen-Konzerten, Hymnen, Magnificaten, auch einigen Tanzstücken u. s. w. Von ihm sind auch die noch hie und da gebräuchlichen Choral-Melodien: „Ich danke Dir, o Gott! in Deinem Throne", „O allerhöchster Menschenhüter" und „Ich dank' Dir schon durch Deinen Sohn".

Prager werden die wandernden böhmischen (auch wohl sächsischen) Musiker genannt, welche Deutschland durchziehen, und vor den Häusern, gewöhnlich aber in Badeörtern, Wirthschaftslokalen u. s. w. Musik aufführen.

Prallender, oder **getrillerter Doppelschlag,** eine jetzt veraltete Verzierung eines Haupttons, welche im Grunde nichts Anderes ist als ein Pralltriller mit einem Nachschlag von unten. Das Zeichen dieser Spielmanier ist wie bei a) des folgenden Notenbeispiels; seine Ausführung wie bei b):



Pralltriller, zuweilen auch halber oder kurzer Triller, von Anderen sogar auch Abzug und, vielleicht als Provinzialismus, Schnellzer genannt, eine Tonverzierung, deren Zeichen sich bei a) der folgenden Notenbeispiele, und die Ausführung bei b) befindet:



Prati, Alessio, geb. zu Ferrara im J. 1737 (und nicht 1736, noch 1746, wie öfter angegeben wird), machte seine musikalischen Studien bei Bighetti, einem

Digitized by Google

Musiker an der Kathedrale von Ferrara, und wurde dann Kapellmeister in Udine. Darauf ging er 1767 nach Paris, wo er Musikdirektor des Herzogs von Penthièvre war, Gesang-Unterricht gab und die Oper „L'Ecole de la Jeunesse" mit großem Erfolg zur Aufführung brachte. Um 1774 ging er nach Petersburg und machte auch hier durch seine Kompositionen großes Glück. 1781 war er wieder in Italien, und zwar zu Turin als königl. Kapellmeister, gab aber zu Ende des Jahres 1782 diese Stelle wieder auf und ging nach Florenz, wo in den Jahren 1784 und 1785 seine Opern „Ifigenia in Aulide" und „Semiramide" zur Aufführung kamen. Kurz darauf erhielt er einen Ruf nach München, trat hier mit der Oper „Armida abbandonata" auf, welche ihm den Titel eines churfürstl. pfalzbaierischen Kapellmeisters verschaffte, und war 1786 schon wieder in Italien, brachte noch in demselben Jahre zu Neapel die „Olimpiade" und 1787 zu Venedig den „Demofoonte" auf die Bühne, starb aber am 2. Februar 1788 zu Ferrara, wohin er gereis't war, um seine Angehörigen zu besuchen. — Außer den angeführten Opern kannte man noch von ihm: mehrere Sammlungen Sonaten für Klavier und Violine, Harfenduette, Sonaten für Harfe und Violine, ein Konzert für Fagott und eins für Flöte, mehrere Sammlungen französischer Romanzen und italienischer Arietten.

Prato, s. Josquin.

Praun, Sigismund Otto Freiherr von, geb. den 1. Juni 1811 zu Tyrnau in Ungarn, wo sein Vater kaiserl. Rittmeister war, zeigte schon frühzeitig wunderbare Begabung für Wissenschaften und Künste, und ließ sich schon in seinem 4ten Jahre auf dem Burgtheater zu Wien in einem Pleyel'schen Trio als Violinspieler hören. Doch mußte man dieses Auftreten ein verfrühtes nennen und theils Mangel an physischer Kraft, theils Angst ließen diesen Versuch nicht glücklich ausfallen. Besser glückte es dem jugendlichen Virtuosen im J. 1816 zu Presburg, wo er die erste Violinstimme in einem Rode'schen Quartett mit Festigkeit und Sicherheit exekutirte. Nun wurde er Mayseder in Wien übergeben und studirte mehrere Jahre unter dieses vortrefflichen Meisters Leitung. Dann bereis't er von 1820—1828 Italien, Frankreich und Holland, fast überall Bewunderung erregend, spielte dann noch in einigen Hauptstädten Deutschlands und entschloß sich im November 1829 zu einer Kunstreise nach Petersburg und Moskau. In Krakau aber angekommen, erkrankte er an einer Lungenentzündung, zu dieser trat die Brustwassersucht, und in Folge dieser Uebel verschied er am 5. Januar 1830, noch nicht ganz 19 Jahre alt, betrauert von Allen, die ihn kannten, als ein zu früh heimgegangenes großes Talent und edles Gemüth.

Praupner, Wenzel, geb. zu Leitmeritz in Böhmen am 18. August 1744, besuchte die Jesuitenschule seiner Vaterstadt und erhielt nebenbei auch Musik-Unterricht, mit so gutem Erfolg zwar, daß er sich als Vierzehnjähriger schon mit Violinsolo's in der Kirche konnte hören lassen. Ferner spielte er auch Orgel und fing an Harmonielehre ganz für sich selber zu treiben. Zur fernern wissenschaftlichen und musikalischen Ausbildung ging er nach Prag, besuchte das St. Wenzel-Seminar und fing auch an Theologie zu studiren; nach Verlauf zweier Jahre jedoch wählte er die Musik zum ausschließlichen Lebensberuf. Der

Digitized by Google

Graf Rinck ernannte ihn zum Orchester-Direktor seines Privattheaters, und die Routine, die er sich in dieser Funktion erwarb, machte ihn fähig, darauf an mehreren prager Kirchen das Amt eines Chordirektors würdig zu verwalten. Nach dem Tode Joseph Strobachs erhielt er dessen Stelle als Musikdirektor am städtischen Theater und kam in gleicher Eigenschaft an die Kreuzherren-Kirche. Gestorben ist er am 2. April 1807, den Ruf eines sehr wackern Künstlers hinterlassend. In Mscrpt. hinterließ er Messen, dreichörige Vespern, Offertorien, Gradualen, ein Requiem, Violin-Konzerte, Sinfonien und Orgelstücke. Auch fürs Theater schrieb er Mehreres; es ist davon aber nur noch die Oper „Circe" anzuführen, welche in das Jahr 1791 fällt.

Precipitando, oder **Precipitato** und **Precipitamente,** (ital., spr. Pretschi—), wörtlich: stürzend; die Bezeichnung, daß eine Figur mit Kühnheit und wuchtiger Schnelligkeit ausgeführt werden soll. Einige wollen precipitando für identisch mit Accelerando (s. d.) halten; unsrer Meinung nach ist das aber nicht richtig. Accelerando bezieht sich immer auf eine längere Tonreihe, welche im Tempo treibender, beschleunigter werden soll, während precipitando nur bei einer kürzern Figur angewendet wird, die eben mit besonderer Bravour, gleichsam daherstürzend, exekutirt sein soll.

Predieri, 1) Angelo, geb. zu Bologna im Januar des Jahres 1655, studirte die Musik bei Camillo Cevennini, Kapellmeister an der Kathedrale in Bologna, und bei Agostino Filipucci, Kapellmeister an S. Giovanni in Monte. 1672 trat er in den Franziskaner-Orden und zeigte sich besonders als Kompositionslehrer geschickt. Unter anderen war auch der nachmals so berühmte Pater Martini sein Schüler. Derselbe hat auch in seinem „Saggio fondam. prattico di contrappunto" (Bd. II., pag. 135 ff.) einen Theil eines vierstimmigen Dixit mit Instrumenten von P. mitgetheilt. Gest. ist P. zu Bologna im J. 1731. 2) Luca Antonio P., geb. zu Bologna um 1685, wurde nachgehends, nachdem er ungefähr bis 1736 für mehrere ital. Bühnen Opern geliefert hatte, in die Dienste Kaiser Karls VI. nach Wien berufen, kehrte aber wieder nach Italien zurück und starb daselbst im J. 1743. Von seinen Opern, die ihrer Zeit vielen Ruf hatten, werden genannt: „Griselda", „Astarto", „Lucio Papirio", „Il Trionfo di Solimanno", „Merope", „Scipione il grande", „Zoë"; auch die Oratorien „Il Sacrifizio d'Abramo" und „Isacco figura del Redentore" werden als gute Werke angeführt. — 3) Giacomo Cesare P., in Bologna in der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geb., war in genannter Stadt Kapellmeister an der Kathedrale und hatte diese Stelle noch um 1720 inne. Erwähnt wird nur noch eines Werkes von ihm, des 7stimmigen Oratoriums „Jesabella", welches er in Gemeinschaft mit Floriano Aresti komponirte und welches 1719 aufgeführt wurde.

Preindl, Joseph, geb. zu Marbach in Unterösterreich am 30. Januar 1756, erhielt von seinem Vater, Organisten in genanntem Orte, den ersten Musikunterricht und vollendete nachgehends seine Studien in Wien unter Albrechtsbergers Leitung. Diesem seinem Lehrer folgte er auch, nachdem er vorher Chorregent an der Peterskirche gewesen, im Amte als Kapellmeister an der Stephanskirche

Digitized by Google

(im J. 1809) nach. Gestorben ist der gründlich gebildete Tonsetzer und in seinen früheren Jahren auch sehr fertige Klavier- und Orgelspieler am 26. Oktober des Jahres 1823. Im Druck sind von ihm erschienen: Messen, Gradualen, Offertorien, Lamentationen, ein Requiem, Te Deum, kleinere Kirchengesänge, einige Konzerte, Sonaten, Variationen und Fantasien für Klavier, eine Gesangschule und ein nach seinem Tode von Seyfried herausgegebenes theoretisches Werk: „Wiener Tonschule; oder Anweisung zum Generalbaß, zur Harmonie, zum Contrapunkt und zur Fugenlehre" (Wien, 1827 und in einer zweiten Auflage ebendaselbst 1832).

Prell, Johann Nikolaus, eines Maurers Sohn, geb. zu Hamburg am 9. November 1773, wurde in den neunziger Jahren im Violoncellspielen Bernhard Rombergs Schüler und nachgehends am Orchester des Stadttheaters zu Hamburg angestellt. Gestorben ist er am 18. März 1849, den Ruf eines sehr tüchtigen Quartettspielers und Lehrers hinterlassend. — Sein Sohn, August Christian P., geb. zu Hamburg am 1. August 1805, wurde von ihm zum Cellisten ausgebildet und trat schon in seinem 12ten Jahre öffentlich auf. 1821, also mit 16 Jahren, wurde er als Kammermusikus in der Kapelle des Herzogs von Sachsen-Meiningen angestellt, und fünf Jahre später kam er als erster Violoncellist in die königl. hannöversche Kapelle, wo er augenblicklich noch ist. Seinem Spiel wurde Fertigkeit und Gediegenheit stets nachgerühmt.

Prelleur, (spr. —löhr), Pierre, ein Franzose von Geburt, ließ sich in den ersten Jahren des 18ten Jahrhunderts zu London nieder und zwar zuerst als Schreiblehrer; guter Klavier- und Orgelspieler aber, gab er nachgehends diesen Beruf auf und widmete sich ausschließlich der Musik. 1728 wurde er Organist an der St. Albanskirche und kurz darauf auch am Theater in Goodmansfields als Cembalist angestellt. Für dieses Theater schrieb er viele Ballette und Pantomimen, welche gern gehört wurden. 1736 erhielt er die Organistenstelle an der Christ-Kirche in Middlesex, und seit dieser Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. (Nach einer anderen Version soll er 1736 zu London gestorben sein). (Ein didaktisches Werk ist von P. bekannt geworden, das 1731 in London erschien und den Titel führt: „The modern music-master, containing an instruction to singing, and instructions for most of the intruments in use".

Prélude, franz. für Praeludium (s. d.).

Près, Josquin des, s. Josquin.

Prescimoni, (spr. Preschi—), Nicolò Giuseppe, geb. zu Francavilla in Sicilien am 23. Juli 1669, war von seinem Großonkel, Francesco Catalano, in der Musik unterrichtet worden, und hatte dabei im Jesuiter-Collegium zu Messina die Humaniora studirt. Hierauf ward er 1687 zu Catania Doktor der Rechte und praktizirte dann als Advokat zu Palermo, trieb aber auch nebenbei viel und mit Glück Musik. Er hat Vieles komponirt, besonders Oratorien und Serenaten; die Titel von 14 derartigen Stücken findet der sich dafür Interessirende in Fétis' Biogr. universelle. Wann P. gestorben, ist nicht anzugeben.

Prestissimo, s. Presto.

Presto, (ital.), — rasch, schnell, geschwind; bezeichnet in der Musik die ge-

Digitized by Google

ſchwindeſte Art von Bewegung (Tempo), jedoch in dem Maße, daß noch einige Steigerungen ſtattfinden können, z. B. der Superlativ prestissimo oder presto assai — ſehr ſchnell, presto prestissimo — außerordentlich ſchnell, ſo ſchnell als möglich. — Der Erſte, welcher das Wort presto als muſikaliſch-techniſchen Kunſtausdruck gebrauchte, war der Contrapunktiſt Enno (um 1650).

Prévoſt, (ſpr. Prevoh), Eugène, geb. zu Paris im J. 1806, machte ſeine muſikaliſchen Studien auf dem daſigen Conſervatorium, wo insbeſondere Leſueur ſein Lehrer in der Kompoſition war. Im J. 1829 erhielt er den zweiten, und 1831 den erſten Kompoſitions-Preis, brachte auch in dem letztgenannten Jahre auf dem Ambigu-comique eine einaktige Oper „L'Hôtel des Princes" mit Glück zur Aufführung. Ferner gab man von ihm noch in demſelben Jahre und auf demſelben Theater den „Grenadier de Wagram" (ebenfalls eine einaktige Oper). Zu Anfang des Jahres 1832 machte er als Stipendiat der Regierung ſeine Studienreiſe nach Italien, war 1834 wieder in Paris und ließ daſelbſt die einaktige Oper „Cosimo" aufführen, welche Glück machte. Kurz zuvor hatte er die Sängerin Colon geheirathet, welche für Havre engagirt war, und dahin folgte er ihr auch 1835 als Theatermuſikdirektor. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. — In der pariſer Gazette musicale iſt P. auch als Schriftſteller aufgetreten.

Preyer, Gottfried, geb. am 15. Mai 1809 zu Hausbrunn in Oeſterreich, erhielt den erſten muſikaliſchen Unterricht, und zwar ſchon im fünften Lebensjahre, von ſeinem Vater, der in genanntem Orte als Schullehrer und Regenschori angeſtellt war. Dieſer Unterricht erſtreckte ſich auf das Klavier, die Violine und den Geſang. Für das Lehrfach beſtimmt, ging er mit 15 Jahren nach Wien, um dort den Kurſus für Lehramts-Kandidaten durchzumachen und ſich zugleich in der Kompoſition auszubilden. In der letztern wurde Sechter ſein Lehrer, und neben eifrigſtem Studiren gab er ſelber, um ſeinen Lebensunterhalt zu gewinnen, Muſikſtunden. 1835 erhielt er die Organiſtenſtelle an der evangeliſchen Kirche und 1838 wurde er Profeſſor der Harmonielehre am Conſervatorium zu Wien. An demſelben Inſtitut ward er im J. 1844 Direktor, nachdem er (in genanntem Jahre) zum kaiſerl. Vice-Hofkapellmeiſter war ernannt worden. Im J. 1853 erhielt er das Kapellmeiſter-Amt an der St. Stephanskirche, und wirkt in dieſem auch noch gegenwärtig. Von fürſtlichen Perſonen verſchiedentlich mit Auszeichnungen (Orden, Medaillen) beehrt, genießt er auch im engern Kreiſe ſeiner Kunſtgenoſſen als Menſch und Künſtler der vollſten Achtung. — Gedruckt erſchienen von ihm viele Lieder und Geſänge (darunter haben manche viel Verbreitung erlangt), eine Doppelfuge für Orgel, eine Sinfonie, ein Scherzo für Klavier. Außerdem aber kennt man von ihm viele größere und kleinere Kirchenſachen, ein Oratorium „Noah", Streichquartette, mehrſtimmige Geſänge u. ſ. w.

Prima, ſ. Primo.

Prime, von dem lat. und ital. prima, der erſte Ton einer jeden Leiter, die Tonica; dann als Intervall betrachtet, im Vergleich mit einem andern Tone ſo viel als Einklang. Dieſer beſteht aus zwei Tönen gleicher Höhe (c-c, d-d, u. ſ. w.), welche ſich ergeben, wenn 2 klingende Körper von gleicher Größe in

Digitized by Google

einem gewissen Zeitraum eine gleiche Anzahl Schwingungen machen. So entsteht die eigentliche Prime oder reine Prime, nämlich als Intervall betrachtet, dessen Verhältniß man darstellt durch die mathematische Größe 1:1. In der Kunstsprache heißt dieses Intervall auch unisonus (Einklang), d. h. im strengsten Sinne des Wortes. Nun vertritt aber in der Harmonie sehr oft auch die Oktave die Stelle dieser Prime, oder umgekehrt die Prime die Stelle der Oktave; denn wenn z. B. in einem vierstimmigen Satze Dreiklänge oder Sextenakkorde vorkommen, so muß in einer Stimme ein Ton derselben im Einklange oder in der Oktave verdoppelt werden. Daher sind denn auch beide, Prime und Oktave, in Ansehung ihrer Fortbewegung einerlei Regeln unterworfen, und es können in 2 verschiedenen Stimmen eben so wenig 2 Primen oder Einklänge als 2 Oktaven in grader Bewegung unmittelbar auf einander folgen, außer in den Fällen, wo eine längere oder kürzere Tonreihe des stärkern Hervortretens wegen von mehreren Stimmen in gleicher Tonhöhe oder in Oktaven ausgeführt wird, wo also das Quantitative vor dem Qualitativen der Harmonie den Vorrang haben soll. Obwohl man den Einklang im strengsten Sinne des Wortes nicht zu den eigentlichen Intervallen rechnen kann, so muß man es doch, ihn als Prime betrachtet, jedenfalls. Daher unterscheidet man auch eine reine P., von der schon oben geredet wurde, und eine übermäßige P. Die reine P. ist jener wirkliche Einklang und nur im uneigentlichen Sinne ein Intervall; die übermäßige entsteht, wenn in dem Verfolge einer Melodie ein Ton unmittelbar nach seinem Anschlage durch ein zufälliges Versetzungszeichen erhöht wird (z. B. c–cis, d–dis u. s. w.), oder anders ausgedrückt, wenn der Abstand zwischen einem angenommenen Ton und einem durch Erhöhung vermittels eines Kreuzes gewonnenen nur einen kleinen halben Ton ausmacht. Die übermäßige Prime ist also ein Intervall von einem kleinen halben Ton und sollte das Verhältniß von $^{24}/_{25}$ ausmachen, wird in dem temperirten Tonsystem aber in dem etwas größern Verhältniß von $^{243}/_{256}$ für c–cis, d–dis und g–gis, von $^{128}/_{125}$ für f–fis, b–h und es–e, und $^{4096}/_{4^8 47}$ für as–a ausgeübt. In der Harmonie wird sie selten oder nie anders als im Durchgang gebraucht, und sie kommt in diesem Falle vor, wenn eine Stimme mit dem vorhandenen Grundton des Satzes im Einklang zusammentrifft und nach geschehenem Anschlage zur Zierlichkeit des Gesanges einen kleinen halben Ton erhöhet wird, oder wenn melodische Verbindung von Sekunden stattfinden soll. Ein Beispiel, wo die übermäßige Prime (wenn auch in der Oktave) im Zusammenklang erscheint, findet sich in der Ouvertüre zu Mozarts „Don Juan" (zweiter Takt des Allegro).

Primo, (ital.), — erste (als Masculinum), im Femininum prima. Violino primo — erste Violine; Viola prima — erste Viola; Corno primo — erstes Horn. — Primo nomo — erster Mann, Mensch, heißt bei den Italienern Derjenige, welcher in einer Oper die ersten Tenorpartien singt. — Prima donna — erstes Weib, erste Dame, im Deutschen auch zusammengezogen Primadonna, nennt man die erste oder vornehmste Sängerin bei einer Oper, welche die ersten oder Hauptrollen singt. Die Italiener unterscheiden noch eine prima donna assoluta, d. h. eine solche Sängerin, welche in der ernsten Oper die weiblichen Haupt-

Digitized by Google

partien inne hat. — Prima vista — der erste Anblick; daher „ein Tonstück prima vista (oder a prima vista) spielen“ so viel, als dasselbe nach den gegebenen Noten vortragen, ohne dieselben jemals gesehen oder gar durchgespielt (oder gesungen) zu haben. Im Deutschen sagt man speciell für das Prima vista-Singen auch treffen; das Prima vista-Spielen hingegen wird auch „vom Blatt spielen“ oder „Blattspielen“ kurzweg genannt. — In vierhändigen Klavierstücken steht primo sehr oft auch allein, gegenüber von secondo (zweite); hier muß Partito (Partie) oder vielleicht sonante oder sonatore (Spieler) supplirt werden, und es bezeichnet immer die höhere Partie, so wie alle mit primo oder prima als erste bezeichneten Instrumente auch die ersten oder obersten stimmführenden sind und die Hauptmelodien vorzutragen haben.

Primtöne, nennt man die Töne der Klarinette von klein e bis h, welche auch sonst Chalumeau heißen. (S. Klarinette).

Principal, 1) eine Klasse der Orgelstimmen, deren Tonstärke sich zwischen der der Flöten- und sanften Zungenstimmen mit aufschlagenden Zungen befinden. Ihre Pfeifen werden zumeist aus Metall und zwar stärker und von größerer Güte als alle übrigen zinnernen Pfeifen gearbeitet, weil sie (die Principale) Hauptstimmen sind und als solche fast immer in der Fronte der Orgel stehen und hier zugleich eine Zierde derselben abgeben sollen. Durch die vorzügliche Güte des Pfeifenmetalls ist nun aber ihre Stimmung auch von längerer Dauer und größerer Präcision, und dient diese dann wieder zur Norm der Stimmung des gesammten übrigen Pfeifenwerkes. Die Tongröße des Principals wird, eben weil es Haupt- und Grundstimme der Orgel ist, nach einer ganz eigenen Dimension gearbeitet, die man Principalmensur nennt, und welche dann bei den Dispositionen der Orgel ebenfalls wieder zum Maßstab der Tongrößen aller übrigen Stimmen der Orgel genommen wird. Sie hat ein solches Verhältniß der Länge der Pfeifen zu ihrer Weite, daß das große C, von dem Kerne an gerechnet, die Länge von 16 oder 8, auch nur 4 Fuß hat. Größer als 16 Fuß wird das Principal nicht wohl für das Manual disponirt; ins Pedal stellt man auch wohl Principal 32 Fuß, d. h. von 32 Fuß Länge die Pfeife des großen C, und hier heißt die Stimme alsdann auch wohl Principalbaß. (Stellt man ein Principal 8 Fuß ins Pedal und ins Innere der Orgel, so werden gemeinlich dessen Pfeifen von Holz verfertigt). Da das P. Haupt- und Normalstimme des ganzen Orgelwerkes ist, so wird dieses auch hinsichtlich seiner Größenbezeichnung und seines Stimmverhältnisses danach benannt, und je nach der Größe des tiefen Principal-C also entweder ein 4-, 8-, 16- oder 32füßiges Werk genannt. Kleiner als 4 Fuß kann ein P. wohl nicht gut disponirt werden. Beim Spiele der Orgel kann nun auch das Principal, wenn etwa seine Stelle nicht durch ein Regal vertreten wird, durchaus nicht fehlen; es giebt dem Tone des Werkes seine charakteristische Färbung. Den Namen P. hat die Stimme eben von ihrem Charakter als Haupt- und Normalstimme erhalten, von Princip, d. h. was den ersten Grund einer Klasse von Erscheinungen bedeutet. — 2) Führt in der Musik den Namen P. die dritte Trompetenstimme bei den Auf-

Digitized by Google

zügen (s. Aufzug) der Trompeter, welche nicht nach der gewöhnlichen Art des Clarins, sondern mit einem weit mehr schmetternden und durchgreifendern Tone vorgetragen wird. Sie tritt vor allen übrigen Stimmen dieser Aufzüge hervor und mag denn daher ihren Namen erhalten haben. Auch die Art und Weise wie diese Stimme vorgetragen wird, das besondere Schmettern derselben, nennt man deshalb Principalblasen, zum Unterschiede von dem sogen. Clarinblasen. Namentlich werden die Feldstücke auf diese Principal-Manier geblasen. (S. hier übrigens noch den Art. Trompete).

Principalbaß, s. Principal.

Principalblasen, s. Principal und Trompete.

Principale, (ital., spr. Printschi—) — hauptsächlich, voranstehend, ein Wort, welches einem konzertirenden Instrumente im Gegensatz zu den begleitenden oder Ripienstimmen beigefügt wird. So schreibt man z. B. bei einem Violin-Konzert über die Stimme, welche eben den Solo-Part enthält, Violino principale, um sie von den übrigen Violinstimmen zu unterscheiden, die nur in der Orchesterbegleitung figuriren, und um sie als die hauptsächlichste vornehmste Stimme zu charakterisiren. Deutsch nennt man eine solche Stimme gemeiniglich Principalstimme, worunter also überhaupt jede konzertirende Stimme verstanden wird. In der Vokalmusik bedient man sich des Ausdrucks nicht, sondern sagt dafür lieber Solostimme.

Principalis, (lat.), was zuerst kommt, voransteht. — Principalis mediarum ist in der Musik der lateinische Name der ersten Saite des Tetrachords Meson im griechischen Tonsystem oder der Ton Hypate meson. — Principalis principalium ist der lateinische Name der ersten Saite des Tetrachords Hypaton oder der Ton Hypate hypaton im griechischen Tonsystem. — Principalium extenta ist der lateinische Name der dritten Saite des tiefsten (ersten) Tetrachords oder der Ton Lichanos hypaton im griechischen Tonsystem.

Principalmensur, s. Mensur und Principal.

Principalnote, 1) soviel als Hauptnote (s. d.); 2) gebraucht man auch wohl den Ausdruck für diejenigen Noten in einem Konzertstück für Orchesterbegleitung, welche groß gedruckt sind und von dem Soloinstrumente vorgetragen werden, zum Unterschiede von den kleinen Noten, welche bei Tutti-Stellen den Harmoniegang des Orchesters oder irgend einen melodischen Fortschritt eines obligat begleitenden Instrumentes andeuten.

Principalstimme, s. Principale.

Printz, Caspar Wolfgang, geb. am 10. Oktober 1641 zu Waldthurn in der Oberpfalz. Sein Vater, welcher Forstbeamter war, schickte ihn als Knaben nach Bohenstrauß auf die Schule, wo er zugleich den ersten musikalischen Unterricht erhielt; nachgehends unterwies ihn auch Wilhelm Stöckel im Orgelspielen. Mit 13 Jahren kam er auf die Schule der Stadt Weyden und hier setzte er auch seine musikalischen Studien unter der Leitung von Joh. Konrad Merz fort. 1658 bezog er die Universität Altdorf behufs des Studiums der Theologie, absolvirte sein Triennium und trat dann zum öftern als Prediger auf. Als solcher machte er eifrig für das Lutherthum, in dem er erzogen worden, Propa-

Digitized by Google

ganda, zog sich aber dadurch den Haß der ganzen pfälzischen Mönche und Pfaffen zu, und diese bewirkten sogar, daß er ins Gefängniß geworfen wurde. Seine Freilassung erfolgte nur unter der Bedingung, daß er dem Predigerstande entsage. Nun trat er als Tenorist in die pfalzgräfl. Kapelle zu Heidelberg, sah sich aber nach einem Jahre schon wieder in eine religiöse Controverse verwickelt und mußte heimlich aus Heidelberg flüchten. Unterwegs, entblößt von allen Hülfsmitteln, traf er einen reichen Holländer, begab sich bei diesem als Lakai in Dienste und bereis'te mit ihm einen Theil Deutschlands und Italiens. Auf der Rückreise in Insbruck erkrankt, wurde er von seinem Herrn daselbst zurückgelassen; nach seiner Genesung wanderte er zu Fuß nach Dresden, wo ein Italiener aus der Kapelle ihn dem Grafen von Promnitz zu Sorau als Kapelldirektor empfahl. Er erhielt die Stelle und bekleidete sie bis zum Tode des Grafen im J. 1664. Nun nahm er die so eben erledigte Kantorstelle in Triebel an, wurde jedoch schon 1665 als Kantor nach Sorau berufen und blieb hier bis an seinen Tod, welcher am 13. Oktober 1717 erfolgte. — Von P's Kompositionen — trotzdem daß er deren eine große Zahl verfaßt hat — ist Nichts auf unsre Zeit gekommen; hingegen hat man noch von ihm folgende Schriften musikalischen Inhalts: „Anweisung zur Singekunst" (1666, und in noch zwei anderen Auflagen 1671 und 1685, in Dresden erschienen); „Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis, das ist: Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vokalmusik lernen will, zu wissen von nöthen seyn" (Dresden, 1668, und in zwei anderen Auflagen: Dresden, 1686 und Leipzig, 1714); „Phrynis Mytilenaeus, oder Satyrischer Komponist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschichte, die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen, ungeschickten und unverständigen Komponisten höflich darstellet und zugleich lehret, wie ein musikalisches Stück rein, ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu komponiren und zu setzen sey" (Theil I. und II., Quedlinburg, 1676 und 1677, in einer zweiten Auflage, Leipzig und Dresden, 1694, Theil III., mit etwas verändertem Titel, Leipzig und Dresden, 1696); „Musica modulatoria vocalis, oder manierlich und zierliche Sing-Kunst, in welcher Alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich und auf das Deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird" (Schweidnitz, 1678); „Exercitationes musicae theoretico-practicae de concordantiis singulis, das ist: musikalische Wissenschaft und Kunst-Uebungen von jedweden Concordantien" (in verschiedenen Abtheilungen von 1687—1689 zu Leipzig, Frankfurt und Dresden erschienen); „Historische Beschreibung der edeln Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherlei Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsre Zeit in möglichster Kürze erzählet und vorgestellet werden" (Dresden, 1690). Alle diese Werke enthalten mancherlei Tüchtiges und Gediegenes neben vielem Unnützen und sogar Albernen; er hat aber außer ihnen noch eine ganze Reihe anderer historischer und theoretisch-didaktischer Schriften verfaßt, deren Manuscripte theils durch eine Feuersbrunst (in Sorau) vernichtet wurden, theils auf andere Weise verloren gegangen sind. Es befand sich darunter auch eine lateinisch geschriebene

Digitized by Google

Geschichte der Musik. Die Titel dieser Werke führen Forkel in seiner Literatur, Fétis in seiner Biogr. universelle, Gerber und Andere auf.

Prinz, Johann Friedrich, berühmter Flötist des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Berlin im J. 1755 und von einem dortigen Stadtmusikus erzogen. Er erlernte bei demselben alle gangbaren Instrumente; die Flöte aber kultivirte er am meisten und erlangte eine solche Fertigkeit auf diesem Instrumente, daß er um 1780 für einen der vorzüglichsten deutschen Flötisten galt. 1789 ward er in der churfürstl. Kapelle zu Dresden angestellt, machte dann verschiedene seinen Ruf verbreitende Reisen, und erhielt später eine Stelle als Kammermusikus in der Kapelle des Markgrafen zu Schwedt, wo er um 1812 starb.

Proasma, bei den Griechen ziemlich dasselbe, was wir Vorspiel, Präludium oder Ritornell nennen.

Proaulion, nannten die Griechen ein Vorspiel auf der Flöte (nämlich von *αυλος* — die Flöte).

Probe, franz. Répétition (spr. —tisjong), ital. Repetizione, in der Musik die der wirklichen öffentlichen Aufführung vorhergehende Privataufführung eines Tonstückes, die vornehmlich dazu nothwendig ist, daß jeder der Mitwirkenden seine einzelne Partie sowohl, als das ganze Tonstück, deren Charakter und besondere Eigenthümlichkeiten genau kennen lernt und dadurch in den Stand gesetzt wird, desto gewisser und richtiger seinen Vortrag der Ausführung des Ganzen anzupassen; dann ferner auch, um mögliche Fehler in den Notenstimmen und dergl. mehr zu berichtigen, und dadurch das Tonstück bei der eigentlichen Aufführung als ein in sich vollendetes Werk hinzustellen. Daraus entstehen nun verschiedene Arten oder Abtheilungen von Proben. Bei größeren vielstimmigen Tonwerken, als Oratorien, Opern, auch wohl Sinfonien u. s. w., werden zuerst einige Proben veranstaltet, an welchen nur ein und zwar der Haupttheil der Vortragenden, d. i. das Quartett, Theil nimmt und die daher auch Quartett-Proben heißen. Sie sollen vornehmlich den Direktor und dann auch die Vorspieler oder Konzertisten mit den Hauptstimmen recht genau vertraut machen, damit dann nach diesen sich die übrigen Stimmen und Spieler mit mehr Sicherheit und Ruhe richten können. Auf gleiche Weise finden bei Vokalsachen auch Gesangproben statt, wo die Singstimmen ohne Orchester, bloß mit dem Accompagnement des Klaviers, eingeübt werden, und zunächst zwar die Solostimmen wie der Chor für sich. Sie heißen Klavier- und Chorproben. Die erste Probe, an welcher alle nöthigen Stimmen zusammen Theil nehmen, geschieht, um mögliche Fehler in den Notenstimmen zu berichtigen, und man nennt sie daher Correktur-Probe. Nach ihr haben dann noch mehrere gemeinschaftliche Proben statt, bis endlich die Haupt- oder Generalprobe, d. i. die letzte, kommt, wo die Aufführung des Tonwerks oder der Tonstücke mit allen Accidentien und ohne Einübung des Einzelnen, ja selbst ohne öftere Wiederholung ganzer Theile privatim (ohne Publikum) statt hat. Bei kleineren Tonstücken und namentlich Konzertsachen und Kammermusiken wendet man natürlich jene Gradation der Proben nicht an, sondern man übt das Tonstück sogleich gemeinschaftlich mit allen dazu gehörigen Stimmen ein. Die Oper für sich, als

Digitized by Google

dramatisches Tonwerk, erfordert aber, je nach ihrer Beschaffenheit, noch manche andere Arten von Proben. Enthält dieselbe viele Zwischenreden (Dialog), so findet, gleich wie beim recitirenden Schauspiel, auch zunächst wohl eine sogen. Leseprobe statt, in welcher der Text nach den ausgeschriebenen Rollen von den darstellenden Personen hergelesen wird, um Fehlerhaftes zu corrigiren, und überhaupt den Sinn und Ideengang des Ganzen kennen zu lernen, damit danach dann das Studium des Einzelnen modificirt werden kann. Dann kommen sogen. Stückproben, wo ohne Nachhülfe der Rolle die recitirenden Stellen gesprochen und die Gesangpartien nur angedeutet werden, dann auch das gemeinschaftliche Spiel der agirenden Mitglieder und der Zusammenhang der Orchestermusik mit der eigentlich scenischen Darstellung geordnet wird. Bei großen Opern, bei welchen auf die richtige Einwirkung und Gruppirung der Comparsen, Statisten, Maschinerie und Trachten viel ankommt, wird vor der Generalprobe auch noch eine sogen. Costüm- oder Arrangirprobe angestellt. Man hat bei Opern auch Gesangproben, wo mit Begleitung des Orchesters nur die Gesangpartien durchgenommen werden, zum Unterschiede von den sogen. Prosaproben, in welchen das ganze Werk mit allen Zwischenreden durchgegangen wird; ferner Chor- und Tanzproben, wo mit Begleitung des Orchesters unter Leitung des Chordirektors und Balletmeisters das figurirende Personal sich einübt. Die Klavierproben leitet gewöhnlich ein sogen. Correpetitor, die Chorproben der Chordirektor. Von der Quartettprobe an übernimmt der eigentliche Direktor, Musikdirektor oder Kapellmeister, wie er nun heißt, die obere Leitung.

Proch, Heinrich, geb. den 22. Juli 1809 in Wien, zeigte schon von früher Jugend an Liebe und Talent zur Tonkunst. Wie nun sein Vater später als Landes- und Gerichtsadvokat nach Wiener-Neustadt übersiedelte, wurde der dortige Regenschori Herzog des wißbegierigen Knaben Lehrer. 1822 lernte er den auf der Durchreise begriffenen Joseph Benesch, seinen nachmaligen Schwager, kennen, und dieser bildete ihn in nicht langer Zeit zu einem tüchtigen Violinspieler. Nach absolvirten juridischen Studien beschloß er der Musik sich ausschließlich zu widmen, und erhielt denn auch 1834 eine Stelle als Violinist in der kaiserl. Hofkapelle. Zu Anfang der vierziger Jahre war er Kapellmeister am josephstädter Theater und wurde darauf als Kapellmeister beim Hoftheater angestellt, als welcher er gegenwärtig noch fungirt. — Eine große Popularität hat sich P. durch seine Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (zum Theil auch nebst noch anderen Instrumenten, z. B. Violoncell und Horn) erworben; eine große Zahl derselben ist im Stich erschienen und ihr Hauptvorzug besteht in der fließenden und angenehmen Melodik. Tiefe der Auffassung und ergreifende Wiedergabe der Stimmung darf man in ihnen freilich nicht suchen; nicht gar selten auch begegnet man ziemlich gemeinplätzigen Wendungen und trivialen Phrasen. Zu den verbreitetsten von P's Liedern gehören wohl „Das Alpenhorn", „Das Erkennen", „An die Sterne", „Wanderlied", „Die zwei Träume". Außerdem sind auch noch von ihm erschienen: Violin-Variationen,

Digitized by Google

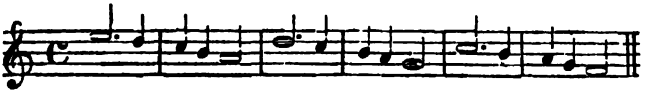
ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, ein Streich-Quartett, Offertorium, mehrere Märsche und Tänze, einige Konzert-Arien.

Profane Musik nennt man alle Musik, die keine Kirchenmusik ist.

Profe, Ambrosius, aus Breslau gebürtig, wurde auch daselbst im J. 1617 Kantor an der Elisabethkirche, legte aber noch in demselben Jahre diese Stelle nieder und ging als Kantor nach Jauer, wo er noch im J. 1649 am Leben war. Man hat von ihm, der bei seinen Zeitgenossen für einen ausgezeichneten Tonkünstler galt, ein didaktisches Werkchen: „Compendium musicum, darin gewiesen wird, wie ein junger Mensch, in weniger Zeit, leichtlich und mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, möge singen lernen" (Leipzig, 1641); dann hat er auch mehrere Sammlungen geistlicher Gesänge — unter dem Titel: „Musikalische Moralien", „Coenae Jesu" — und einige Collektionen „geistlicher Konzerte" verschiedener (meist ital.) Komponisten, mit untergelegten lateinischen Texten, herausgegeben.

Professor der Musik, im Allgemeinen: Lehrer der Musik; indeß versteht man doch insbesondere darunter einen an einer öffentlichen hohen Lehranstalt, Universität, Akademie oder Schule, ausdrücklich mit diesem Titel vom Staate angestellten und besoldeten Lehrer der Musik, der alsdann aber nicht besondern Unterricht in einzelnen Theilen der musikalischen Praxis, wie vielleicht auf einem Instrumente, sondern hauptsächlich nur in Hinsicht auf die Theorie der Musik zu ertheilen, und wie jeder andere Professor öffentliche Vorlesungen über einzelne Theile und Gegenstände derselben zu halten hat. Nur die Professoren an den musikalischen Conservatorien, z. B. in Prag, Wien, Brüssel, Paris, machen hievon eine Ausnahme, indem unter ihnen sowohl die Praxis als die Theorie der Musik nach ihren einzelnen lehrbaren Fächern vertheilt ist, und es daher an solchen Anstalten eben sowohl einen Professor der Violine, des Klaviers, des Gesanges u. s. w., als einen andern der Komposition, des Contrapunkts, der Geschichte der Musik u. s. w. giebt. In Frankreich heißt überhaupt jeder Lehrer Professor (Professeur).

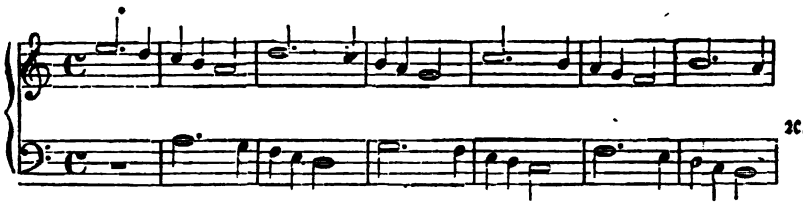
Progression, von dem lat. progressio — Fortschreitung, in der Musik die stufenweis fortgehende Versetzung eines kurzen melodischen Satzes in einer und derselben Stimme, also gleichsam die Nachahmung einer Stimme eines von ihr selbst so eben vorgetragenen melodischen Satzes um immer eine Tonstufe höher oder tiefer, z. B.



Die Progression ist jedoch noch keine eigentliche Nachahmung an sich, denn diese kann bekanntlich nur unter verschiedenen Stimmen stattfinden; aber sie kann, sobald nur wenigstens 2 Stimmen vorhanden sind, eine Nachahmung zugleich enthalten, indem nämlich die stufenweise Fortschreitung in der Versetzung der Melodie von einer andern Stimme in gleicher Weise, wenn auch nicht mit dem-

Digitized by Google

selben Anfangstone, nachgeahmt wird. Zu einer solchen Nachahmung in der Progression taugt z. E. gleich das obige Beispiel:



Progressions-Schweller, Fortschreitungs-Schweller, nannte der Abt Vogler die von ihm erfundene Vorrichtung in der Orgel, durch Zusetzen und Abnehmen verschiedener Register, in einer mathematischen Folge der harmonischen Antheile, ein Crescendo und Decrescendo der Töne zu bewirken.

Projectio, s. Ekbole.

Prokſch, Joseph, geb. am 4. August 1794 zu Reichenberg, erblindete in seinem 8ten Jahre auf dem rechten, und im 17ten auf dem linken Auge, und wurde darauf in das prager Blindeninstitut aufgenommen, wo ihm eine tüchtige musikalische Ausbildung zu Theil wurde. Dabei kam ihm sehr zu Statten, daß er als noch Sehender schon Musikunterricht erhalten hatte. Im Institute genoß er den Klavierunterricht W. Kotzeluchs, und von Farnik ward er auf der Klarinette unterwiesen. Auf letzterem Instrumente erlangte er besonders eine bedeutende Fertigkeit, so daß er in seinem 24sten Jahre mit dem Harfenspieler Rieger eine Kunstreise durch Böhmen, Mähren, Ungarn und Oesterreich machte und überall reichen Beifall sich erwarb. Nach seiner Rückkehr legte er sich mit besonderm Eifer auf das Studium der Pädagogik und Musikwissenschaft. Es war gerade damals die Zeit, wo Logier durch sein Unterrichts-System allgemeines Aufsehen erregte. Durch Spohr auf diese Erscheinung aufmerksam gemacht, scheute P. nicht Beschwerlichkeit und Kosten und reis'te 1825 allein nach Berlin, um das vorerwähnte System genauer kennen zu lernen. Noch in demselben Jahre zurückgekehrt, errichtete er in seiner Vaterstadt eine Musikbildungsanstalt, basirt auf das System gemeinsamen Unterrichts, die sich sogleich der regsten Theilnahme zu erfreuen hatte. Er übergab sie seinem Bruder Anton, einem tüchtigen Orgelspieler, als er, von ansehnlichen Kunstfreunden aufgefordert, im J. 1831 nach Prag übersiedelte und hier seine Anstalt in größerem Maßstabe neu begründete. Sie besteht gegenwärtig noch und wirkt, wie von jeher, Gutes und Heilsames.

Prolatio, (lat.), — Hinaussetzung, Erweiterung, s. Mensuralmusik.

Promberger, Johann, Sohn des in Tyrol im J. 1779 geborenen und zu Wien im J. 1834 verstorbenen Klavier-Instrumentenmachers Johann P., wurde zu Wien am 15. September 1810 geboren und zeigte schon im frühen Knabenalter so entschiedene Lust zur Musik, daß der Vater nicht umhin konnte, ihm durch einen seiner geschicktesten Arbeiter, Namens Ries (Bruder des Komponisten Ferd. Ries) Unterricht im Klavierspielen ertheilen zu lassen. Nachdem

Digitized by Google

er sich von seinem 13ten Jahre an schon hatte öffentlich hören lassen, wurde er, 15 Jahre alt, zur höheren Ausbildung der Leitung Czerny's und Bocklets übergeben, so wie er nachgehends auch bei Seyfried die Komposition studirte. Von 1828 an machte er verschiedene Kunstausflüge und widmete sich dann in Wien dem Lehrfache; seit 1843 jedoch lebt er in Petersburg. — Von seinen Kompositionen sind Pianofortesachen verschiedener Art, meist leichten und brillanten Styls, im Druck erschienen.

Pronomos, ein altgriechischer Flötenbläser, aus Theben, lebte einige hundert Jahre vor Christus, und machte sich besonders um die Verbesserung seines Instruments verdient, indem er eine Flöte erfand, auf welcher man sowohl aus der dorischen und lydischen, als aus der phrygischen Tonart spielen konnte, während man vorher 3 verschiedene Instrumente dazu haben mußte. Bei seinen Zeitgenossen und Landsleuten stand er in so großem Ansehen, daß man ihm, mit dem Epaminondas zugleich, eine Ehrensäule errichtete.

Prope media nannten die Lateiner die erste Saite des Tetrachords Diezeugmenon, welche bei den Griechen Paramese hieß. Sie führte deshalb den Namen, weil sie so ziemlich in der Mitte (prope media — nahe der Mitte) des ganzen Tonsystems lag.

Propiac, Catherine Joseph-Ferdinand Girard de, Schriftsteller und Musiker, geb. um 1760 in Burgund, emigrirte 1791 und diente in dem dem Heere des Prinzen von Condé. Darauf lebte er längere Zeit in Hamburg und benutzte endlich die Ereignisse des 18ten Brumaire, um nach Frankreich zurückzukehren. Er erhielt die Stelle als Archivist des Seine-Departements und starb am Schlagflusse zu Paris am 1. November des Jahres 1823. — Als Schriftsteller hat man von ihm viele Elementar-Werke, Romane, Uebersetzungen u. s. w.; als Musiker machte er sich bekannt durch die komischen Opern: „Isabelle et Rosalva", „Les trois Déesses rivales", „La Continence de Bayard", „La fausse Paysanne", welche von 1787—1790 in Paris zur Aufführung kamen, und durch hübsche Romanzen.

Proportion, — Verhältniß, in der Musik die Vergleichung der Töne nach einerlei Maß. Will man diese Vergleichung anstellen und also das Verhältniß oder die Proportion zweier Töne bestimmen, so muß man entweder ermitteln, wie viel Schwingungen der Lufttheile sie beide in einem bestimmten Zeitraum machen, oder um wie viele Theile der tonerregende Körper in seiner Art größer ist als der andere, denn eine Proportion im Allgemeinen geschieht immer nur, oder das Verhältniß von 2 Größen wird erkannt, indem man entweder bestimmt, um wie viele Einheiten das eine Glied größer ist als das andere, oder daß die eine Größe selbst zum Maß der andern genommen wird. Wenn man daher z. B. sagt: die Proportion der reinen Quinte ist 3:2, so heißt das: nimmt man die Zahl 3 als Größe eines Grundtons an, oder theilt man die Größe (Saite) eines Grundtons in 3 gleiche Theile, so geben 2 Theile davon die reine Quinte; und sagt man umgekehrt: das Verhältniß oder die P. der reinen Quinte ist 2:3, so heißt das: die Lufttheile, in welchen der Grundton erklingt,

Digitized by Google

machen 2 Schwingungen in derselben Zeit, in welcher diejenigen, in welchen die reine Quinte erklingt, 3 machen.

Proportio sesquitertia, griech. Epitritos, ist bei den alten Theoristen ein solches Verhältniß von Intervallen, bei welchem, wie z. B. bei dem Verhältniß der reinen Quarte (4:3), die größere Zahl die kleinere einmal und dannn noch den dritten Theil derselben in sich faßt.

Proslambanomenos, (griechisch), — der neuhinzugekommene, hinzugefügte (nämlich Ton), hieß der (unserm großen A entsprechende) tiefste Ton der alten griechischen Musik, weil er außerhalb ihrer Tetrachorde lag. In der neuern Musik nannte man früher so jeden über den Umfang von groß C bis dreigestrichen c hinaus liegenden Ton.

Prosodie, von den griech. προς — zu und ωδη — Gesang, also: was zum Gesang gehört; bei den Alten die Betonung oder Accentuation der Silben und die Lehre von der Silbenbetonung, bezeichnet jetzt das Zeitverhältniß der Silben und den Inbegriff der Regeln über die Quantität, d. h. die Länge und Kürze der Silben. Im letztern Sinne wird sie auch Prosodik genannt, die daher von der Metrik oder Verslehre wohl zu unterscheiden ist.

Prosodien waren bei den Griechen gewisse Lieder, welche dem Apollo und der Diana zu Ehren gesungen wurden. Einige verstehen darunter insbesondere auch diejenigen Lieder, welche man sang, wenn sich eine Person dem Altare näherte, auf welchem die Statue des Apollo stand; und Andere sind wieder der Meinung, daß es Lieder gewesen seien, welche man gesungen habe, wenn das Opferthier zu dem Altar geführt worden sei, auf dem es habe geschlachtet werden sollen.

Prosthesis, s. Tempus vacuum.

Prot, Felix Jean, geb. zu Senlis im J. 1747, kam sehr jung nach Paris und erhielt daselbst Violin-Unterricht bei Desmarais, so wie er die Komposition unter der Leitung Gianotti's studirte. 1775 trat er als Bratschist bei der Comédie-Française ein und wirkte in dieser Stellung bis 1822, wo er pensionirt wurde. Gestorben ist er zu Anfang des Jahres 1823. — Im Druck erschienen von ihm verschiedene Sammlungen von Duo's für 2 Violinen und für 2 Bratschen. Dann kannte man auch von ihm die Opern: „Le Bal bourgeois", „Les Rêveries" und „Le Printemps", die noch in das vorige Jahrhundert fallen.

Prota, Giuseppe, geb. 1699 zu Neapel, studirte die Komposition auf dem Conservatorium Dei Poveri di Giesu Cristo und dann auf dem della Pietà, wo besonders Alessandro Scarlatti sein Lehrer war. Diesem folgte er auch nachgehends im Lehramte nach und wurde so der erste Lehrer Jomelli's. Er hat mehrere Opern komponirt und zur Aufführung gebracht, von denen besonders „Gli Studenti" Glück machte.

Proteus, s. Cembalo onnicordo.

Prudent, (spr. Prüdang), Emil, ausgezeichneter Pianist der modernen Schule, wurde um 1820 zu Angoulême geboren und nachgehends auf dem pariser Conservatorium gebildet. Auf seinen verschiedentlichen Kunstreisen machte er nicht

Digitized by Google

geringes Aufſehen. Jetzt lebt er, unſres Wiſſens, in Paris. Komponirt und publicirt hat er eine ziemliche Anzahl von Fantaſien über Opern-Motive und Salonſtücken. — Alles glänzend aufgeputzt und ausſtaffirt, aber inhaltlos und ſeicht.

Prume, (ſpr. Prühm'), François, belgiſcher Violinvirtuos, geb. zu Ende des Jahres 1816 zu Stavelot, einer kleinen Stadt in Belgien. Sein Vater, Organiſt daſelbſt, entdeckte ſchon frühzeitig große Anlagen für das Violinſpiel in dem Knaben, ließ ihm Unterricht ertheilen und konnte ihn, den noch kaum 6jährigen Knaben, ſchon öffentlich auftreten laſſen. Ein reicher Landsmann, Herr Fiſchbach-Malacor, von des Knaben Talent entzückt, übernahm nun die Sorge für die fernere Erziehung und Ausbildung deſſelben, nahm ihn auf ein Jahr nach Malmedy, wo er eines dortigen Lehrers Unterricht genoß, und brachte ihn dann auf das inzwiſchen errichtete Conſervatorium in Lüttich. Hier, in dem Hauſe des berühmten Wundarztes Anſtaux lebend, verweilte er bis zum J. 1830, wo er dann zur letzten Ausbildung nach Paris geſandt wurde. Wahrſcheinlich würde er ſich hier ganz niedergelaſſen haben, denn er hatte ſich durch verſchiedentliches Auftreten in Konzerten eine gute Geltung verſchafft; aber eine Krankheit ſeines Pflegevaters Anſtaux zwang ihn zur Rückkehr nach Lüttich, und hier wurde er — jetzt 16 Jahre alt — als Violinprofeſſor am Conſervatorium angeſtellt. Nach 6jährigem Wirken in dieſer Stellung, entſtand in ihm der Wunſch zu reiſen, und zwar ging er nach Deutſchland. In Frankfurt a. M. trat er zuerſt auf und hatte einen immenſen Succeß; auch in anderen Städten Deutſchlands, die er darauf beſuchte, fand ſein Spiel Anerkennung. Zum zweiten Male war er Anfang der vierziger Jahre in Deutſchland; der Beifall aber war nicht mehr ſo enthuſiaſtiſch wie das erſte Mal, und namentlich wollte man finden, daß er in der Zwiſchenzeit nicht genug an ſeiner Vollendung gearbeitet und ſo Manches, was noch in ſeinem Spiele unfertig und lückenhaft geweſen, nicht gehörig perfektionirt habe. Bei alledem mußte man ihn doch einen anziehenden und brillanten Spieler nennen. Geſtorben iſt er in ſeiner Vaterſtadt Stavelot, wohin er, um ſeine Mutter zu beſuchen gereiſ't war, am 14. Juli 1849. — Von ſeinen Violin-Kompoſitionen kennen wir als gedruckt: Etüden, ein Rondo „le petit Savoyard“ und die „Melancholie“; letztere iſt ein Thema mit Variationen und dasjenige von ſeinen Stücken, mit dem er immer das meiſte Furore gemacht und das auch eine ziemliche Verbreitung gefunden hat.

Prumier, (ſpr. Prühmjeh), Antoine, geb. zu Paris am 2. Juli 1794, trat im J. 1811 in das Conſervatorium und wurde in der Harmonielehre Catels Schüler, ſo wie im Harfenſpielen von Nadermann und Bochſa unterwieſen. Des Letztern Nachfolger als Profeſſor am Conſervatorium wurde er im J. 1833. Gedruckt erſchienen von ihm zahlreiche Fantaſien, Rondo's und Variationen für die Harfe.

Pſalm, in der niederſächſiſchen Mundart Salm, franz. Psaume (ſpr. Sßohm'), ſtammt her von dem Griech. *ψαλλειν* — ein Inſtrument ſpielen und bedeutet im Allgemeinen ein religiöſes Lied, welches mit Inſtrumentalbegleitung geſungen wird. Im Beſondern bedeuten Pſalmen die religiöſen Lieder der Hebräer,

Digitized by Google

welche im Alten Testament enthalten sind. Als Verfasser von 71 Psalmen ist der König David genannt; als anderweitige Verfasser werden angegeben: König Salomo und die von David angestellten Gesang- und Musikmeister Assaph, Heman, Ethan und Jeduthun, so wie aus früherer Zeit Moses. Bei vielen Psalmen ist kein Verfasser genannt und bekannt. Die ganze Sammlung besteht aus 150 Liedern und wurde von den Masorethen in 5 Bücher eingetheilt, daher sie auch „Der kleine Pentateuch" heißt; von den Hebräern wurde sie auch wohl „Das Buch der Lobgesänge" oder „Das Buch der Haufen" genannt. Alle Psalmen sind der Ausdruck des lebendigsten Gottvertrauens, gegründet auf tiefsinnige Welt-, Lebens- und Seelenbetrachtung, voll Kraft und Schwung; hohe Muster religiöser Lyrik, von unvergänglicher Schönheit. — Als Tonstück fällt der Psalm mit der Motette oder der Kirchen-Kantate zusammen.

Psalmodie, bezeichnet zuvörderst sowohl das Singen der Psalmen mit Musikbegleitung als die Melodie des Psalmengesanges selbst; auch wohl den Psalm an und für sich, in wiefern er gesungen wird, hat man schon eine Psalmodie genannt. Dann versteht man unter Psalmodie, welches Wort begreiflich von Psalm abgeleitet worden ist, einen Gesang, der wegen der Einförmigkeit seiner Melodie mit der natürlichen Rede gar viel Aehnlichkeit hat, und gleichsam zwischen Gesang und Rede die Mitte hält. Der Art war und ist noch z. B. der an manchen Orten gebräuchliche antiphonische oder Collekten-Gesang der Prediger, der von der Gemeinde in ähnlicher Weise beantwortet wird, z. B.

Die Gemeinde beantwortet diesen Satz mit denselben Tönen auf die Worte: Und mit Deinem Geist. Ziemlich alle liturgischen Gesänge können als Psalmodien angesehen werden. Und so betitelten denn auch manche alte Kirchenkomponisten Sammlungen von ihren dahin gehörigen Tonsätzen mit dem Namen Psalmodie. Das meiste Ansehen hatte in der Kirche von jeher des Ambrosius Psalmodie, die gleich einem Volksgesange sich verbreitet hatte.

Psalter, lat. Psalterium. Zunächst belegt man mit diesem Namen wohl die ganze Sammlung der Psalmen, welche sich in der Bibel vorfindet. Dann existirte ehedem, besonders bei den Hebräern und den mit diesen verwandten Völkern, ein Instrument Namens Psalter. Es ist ein großer Irrthum, wenn man glaubt, Psalter sei grade dasjenige Instrument gewesen, mit dem die Hebräer bloß ihre Psalmen begleitet hätten, und habe dann daher auch seinen Namen bekommen. Das hebräische oder vielmehr chaldäische Wort, welche die Septuaginta durch *ψαλτηριον* übersetzen, heißt eigentlich Pfeifwerk; das griech. *ψαλτηριον* jedoch bedeutet mehr Saitenspiel, indeß auch musikalisches Instrument überhaupt, ohne nähere Anzeige. Das Instrument, welches bei den Alten Psalter hieß, war ein harfenartiges Saiteninstrument, das nicht mit einem Plectrum geschlagen (wie Einige vermuthen), sondern mit den bloßen Fingern gespielt wurde. Plutarch

Digitized by Google

führt z. B. einen Fall an, wo die Spartaner einen fremden Psalterspieler, der nicht mit den Fingern allein spielte, sondern die Saiten auch mit einer Schlagfeder riß, hierfür hart straften. Die Griechen und Hebräer, auch Römer, Perser u. s. w. hatten das Instrument, und unter gleichem Namen. Es ward in zwei verschiedenen Dimensionen verfertigt: man hatte einen großen und einen kleinen Psalter. Der große hieß Magadis, der kleine Pectis (s. d.). — Die LXX. und Luther verwechseln Psalter bisweilen auch mit Nabel (s. d.) und haben dadurch schon manche Verwirrung in die alttestamentliche Organologie gebracht. In einigen Gegenden, und namentlich in Amerika, existirt auch in diesem Augenblicke noch ein Instrument Namens Psalter, Psalterion oder Salterion, wenn es auch nicht grade sehr häufig gefunden wird. Es ist ein 4 Zoll hoher trapezförmiger Kasten mit Resonanzboden, der oben mit 3 Oktaven Metallsaiten überzogen ist, welche mit den Fingern angeschlagen werden. Beim Spiele liegt das Instrument vor dem Ausübenden. Viel Aehnlichkeit hat es mit dem Hackebrett, nur daß es nicht mehrchörig bezogen ist, und nicht mit Klöppeln oder Hämmerchen geschlagen wird.

Psaltiren, oder **Psalliren,** so viel wie Psalmen singen.

Psaltriae oder **Sambucistriae** nannten die Römer diejenigen Frauenzimmer, welche bei ihren Gastmahlen die Gesellschaft mit allerhand Arten von Gesang und Saitenspiel zu unterhalten suchten, ohne besondere Rücksicht, welches Instrument es war, dessen sie sich bedienten, oder was für einen Gesang sie anstimmten. Den Namen Sambucistriae hatten diese Frauen von dem Instrumente Sambuke erhalten.

Psellus, Michael, griechischer Gelehrter des Mittelalters, geb. zu Konstantinopel, stammte aus einer sehr vornehmen Familie, und blühete besonders ungefähr in der Zeit von 1050—1070 nach Chr., unter Constantin Ducas. Dieser wählte ihn auch zum Erzieher seines Sohnes, Michel Ducas, unter dessen Regierung (1071—1078) er großen Einfluß hatte. Der Sturz Michaels führte auch den seinen herbei, und er mußte Mönch werden. Als solcher lebte er noch 30 Jahre, in dieser Zeit mit Bücherschreiben über alle möglichen Gegenstände sich beschäftigend. Ueber Musik handelt er in einem Werke „Quadrivium" betitelt, welches, außer der genannten Kunst, auch noch die Arithmetik, Geometrie und Astronomie lehrt. Herausgegeben wurde das Quadrivium zuerst von Arsenius (Venedig, 1532, in Paris 1545 nachgedruckt); dann mit einer lateinischen Uebersetzung versehen von Xylander (Basel, 1546, in Leyden 1647 nachgedruckt); eine andere, aber mangelhafte Uebersetzung, gab Alard in seinem Traktat „De veterum musica" (Schleusingen, 1636), und endlich befindet sich der speciell musikalische Theil des Werkes, sowohl im griechischen Grundtext, als auch in einer recht guten deutschen Uebersetzung, in Mitzlers mus. Bibliothek (Bd. 3, pag. 171 ff.). — Es ist noch zu bemerken, daß Psellus die Theorie der Musik nach pythagoräischen Grundsätzen lehrt, und daß seine Darstellung sich durch Klarheit auszeichnet.

Ptolemäus, Claudius, berühmter Geograph, Astronom und Mathematiker, lebte in der ersten Hälfte des 2ten Jahrhunderts n. Chr. zu Alexandrien, und

Digitized by Google

ist hier zu erwähnen wegen seines in griechischer Sprache geschriebenen Traktats über die Harmonie (Ἁρμονικῶν Βιβλια Γ, die 3 Bücher der Harmonika). Er wurde zuerst, mit einer lateinischen Uebersetzung versehen, genügend herausgegeben von John Wallis, und erschien zuerst in einem Quartbande zu Oxford, 1680, unter dem Titel: „Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri tres etc.“, zugleich mit einem „Apendix de Veterum Harmonica ad hodiernam comparata“. Dann erschien das Ganze nochmals in Wallis' sämmtlichen Werken (in Folio) zu Oxford, 1699, zugleich mit dem Commentar des Porphyrius über die „Harmonica“ und einem Traktat von Manuel Bryennius. — Den Inhalt der „Harmonica“ möge man in Forkels Literatur oder in Fétis' Biographie universelle nachlesen.

Puccini, (spr. Putschini), Giacomo, geb. zu Lucca im J. 1712, studirte die Musik zu Bologna bei Caretti, Kapellmeister an der Kirche S. Petronio und wurde dann 1739 in seiner Vaterstadt Kapellmeister; als solcher starb er im J. 1781, als Orgelspieler und Kirchenkomponist einen guten Ruf hinterlassend. Sein Sohn, Antonio P., zu Lucca im J. 1747 geb., machte ebenfalls zu Bologna in der Schule des Caretti seine Studien und folgte seinem Vater 1781 im Kapellmeisteramte nach. Er hat, außer einigen Opern, deren Titel man nicht mehr kennt, zumeist Kirchensachen geschrieben, von denen besonders ein Requiem zur Gedächtnißfeier Kaiser Josephs II. (1789) hervorgehoben wird. — Ein anderer P., Angelo mit Vornamen, war Violinspieler und 1781 zu Livorno geboren. Sein Landsmann Banacci war sein erster Violinlehrer, dann erhielt er in Florenz noch Unterricht von Tinti und studirte zugleich die Komposition bei Zingarelli. Nach Livorno zurückgekehrt, suchte er bei Checchi noch weitere kompositorische Ausbildung. In Italien sind verschiedene Violin-Konzerte, Sonaten und Duo's von P. bekannt.

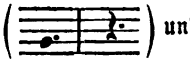
Puccitta, (spr. Putschitta), Vincenzo, geb. zu Rom im J. 1778, kam mit 11 Jahren auf das Conservatorium della Pietà zu Neapel, wo besonders Fenaroli und Sala in der Komposition seine Lehrer wurden. Nach Beendigung seiner Studien schrieb er im J. 1799 für Sinigaglia seine erste Oper, deren Titel man aber nicht mehr kennt; das Jahr darauf gab er in Lucca „L'Amor platonico“, welche Oper Erfolg hatte, und zu Parma „Le Nozze senza sposa“. „Il Fuoroscito“, den er 1801 für Mailand komponirte, hatte nur geringen Succeß, dagegen gefielen mehr die für Rom geschriebenen „I due Prigionieri“ und „Il Puntiglio“, 1802 in Mailand aufgeführt, welche eigentlich erst seinen Ruf befestigten. Bis ins J. 1806 fallen noch für verschiedene italienische Bühnen: „Zelinda e Lindoro“, „Lo Sposo di Lucca“, „Teresa Wilk“, „La finta Pazza“, „Lauretta“, „Werter e Carlotta“, „L'Imbroglio della Lettera“. 1806 wurde er nach Lissabon berufen, um daselbst die Oper „Andromacca“ zu schreiben; dann ging er nach London, brachte hier zuerst die Opern „Il Duello per complimento“ und „La Vestale“ (sein bestes Werk) zur Aufführung, und schrieb dann in den Jahren 1811 und 1813 für Mad. Catalani „Le tre Sultane“ und „Laodicea“. Darauf wurde er der Begleiter der genannten Sängerin auf ihren Reisen durch Großbrittanien, die Niederlande und

Digitized by Google

Deutschland, und als 1815 die Catalani die Direktion der italienischen Oper zu Paris übernahm, wurde P. als Cembalist bei derselben angestellt. Als solcher schrieb er bis 1817 die Opern: „L'Orgoglio avvilito", „La Caccia di Enrico IV." und „La Principessa in campagna". Zerwürfnisse mit Balabrègue, dem Mann der Catalani, machten, daß er zu Ende des Jahres 1817 seine Stelle aufgab und nach Italien zurückging. Seitdem schrieb er Nichts mehr für die Bühne und überhaupt weiß man nicht, was nachgehends aus ihm geworden.

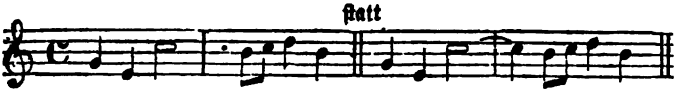
Pugnani, (spr. Punjani), Gaëtano, einer der vorzüglichsten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Turin im J. 1727 und erhielt von seinem Landsmann Somis den ersten Violin-Unterricht. Als schon geschickter Spieler ging er noch zu höherer Vervollkommnung zu Tartini nach Padua, und als er 25 Jahre alt war, wurde er erster Violinist in der turiner Kapelle und Konzertmeister. 1754 nahm er einen längern Urlaub, ging zuerst nach Paris, wo er über ein Jahr blieb und in Konzerten glänzenden Beifall erntete, bereis'te dann noch ein gutes Stück von Europa, hielt sich lange in England auf, und kehrte erst 1770 nach Turin zurück. Hier wurde er nun Orchesterdirektor am königl. Theater und eröffnete jene berühmt gewordene Violinschule, aus der — um nur Einen zu nennen — auch der große Viotti hervorging. Gestorben ist er zu Turin im J. 1803. — In seiner Blüthezeit war P's Spiel besonders ausgezeichnet durch Größe und Noblesse des Tones und durch eine breite, aber dabei keineswegs steife und kalte Manier. Von seinen, früher sehr beliebten Violin-Kompositionen sind gedruckt: ein Konzert (er hatte überhaupt 9 Konzerte geschrieben), mehrere Sammlungen von Sonaten und Duetten. Dann sind ferner erschienen: Streich-Trio's und Quartette, Quintette für 2 Violinen, 2 Flöten und Violoncell, und Sinfonien für kleines Orchester. Auch für die Kirche hat er Manches geschrieben und an dramatischen Kompositionen sind von ihm aufgeführt worden: die dramatischen Kantaten: „Issea" und „Aurora"; die Opern: „Tamas Kulikan", „Adone e Venere", „Nanetta e Lubino", „Achille in Sciro", „Demofoonte", „Demetrio a Rodi"; endlich das heroische Ballet: „Coreso e Calliroë".

Pult, das Gestelle, auf welches bei Ausführung eines Tonstückes die Noten gelegt werden.

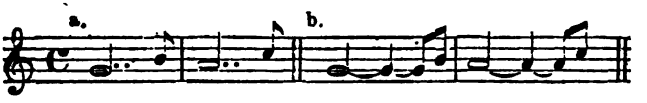
Punkt. Ehedem war der Punkt (.) das Zeichen der Note, und es kommt ja daher auch der Name Contrapunkt (s. d.). Seit Einführung der eigentlichen Noten nun wird der Punkt in unsrer modernen Tonschrift auf dreierlei Weise gebraucht: 1) als Verlängerungs- oder Vergrößerungszeichen des Zeitwerthes einer Note oder Pause. Er steht in diesem Falle immer rechts neben der Note oder Pause  und hat immer den Werth der Hälfte von dem Noten- oder Pausenwerthe selbst, verlängert diesen also um die Hälfte, und macht z. B., daß eine Viertelnote mit einem Punkt drei Achtel, eine Achtelnote drei Sechzehntheile, eine halbe Note drei Viertel u. s. w. gilt. Auch

Digitized by Google

ſogar alsdann, wenn der Punkt erſt im folgenden Takte ſteht, bekommt er die halbe Geltung der letztvorhergehenden Note, wie z. B. in



Wenn zwei Punkte unmittelbar nach einander ſtehen, ſo gilt der erſte (obiger Regel nach) die Hälfte der vorhergehenden Note, und der zweite erhält nur die Geltung der Hälfte des erſten Punkts, ſo daß ein Viertel mit 2 Punkten ( ) ſieben Sechzehntheile, eine halbe Note mit 2 Punkten ( ) ſieben Achtel, u. ſ. w., Werth hat und das folgende Beiſpiel a) ausgeführt wird wie b):



2) Kommt in der Muſik der Punkt als Vortragszeichen vor und ſteht in dieſem Falle über den Noten. Er bedeutet alsdann, daß die Noten leicht abgeſtoßen werden ſollen, was man auch mit dem ital. Worte Staccato bezeichnet. Das ſcharfe Abſtoßen, wodurch die Töne noch mehr von einander getrennt und kürzer angegeben werden, deutet ein kleiner, perpendikulärer Strich über den Noten an. Zuweilen trifft es ſich auch, daß über ſolchen Punkten über den Noten noch ein Bogen ſteht, der für ſich das Schleifen oder Binden der Töne bezeichnen würde. In dem Falle ſollen nun die Noten halb gebunden oder geſchleift und halb abgeſtoßen vorgetragen werden. Im Beſondern wird auch die Staccato-Strichart bei den Bogeninſtrumenten mit Punkten nebſt Bogen darüber bezeichnet. — 3) Gebraucht man endlich in der Muſik den Punkt auch als Wiederholungszeichen. (S. dieſen Artikel.)

Punktirte Noten nennt man alle durch Punkte (ſ. den vorherg. Artikel) in ihrem Zeitwerth verlängerte Noten.

Punto, Giovanni, ſ. Stich, (Johann).

Puppo, Giuſeppe, geb. zu Lucca am 14. Februar 1749, machte zuerſt muſikaliſche Studien auf dem Conſervatorium S. Onofrio zu Neapel, kultivirte aber nachher hauptſächlich die Violine und wurde ein ſehr geſchickter Spieler auf dieſem Inſtrumente. Er ſelbſt pflegte ſich einen Schüler Tartini's zu nennen; aber Lahouſſaye, welcher lange Zeit bei dem genannten Meiſter Unterricht hatte, verſicherte immer, daß P. nicht nur kein Schüler Tartini's, ſondern ſelbſt nicht einmal in Padua geweſen ſei. Nachdem er Italien, Südfrankreich, Spanien, Portugal und Großbrittannien konzertirend durchreiſ't hatte, kam er 1788 nach Paris, wurde das Jahr darauf erſter Violiniſt am Theater de Monsieur, und 1793 Orcheſterdirektor am Théâtre-français, welche Stelle er bis ins J. 1799 bekleidete. Geſtorben iſt er im J. 1816 zu Neapel. — Von ſeinen Kompo-

Digitized by Google

sitionen sind Violinduo's und Fantasien, auch einige Klaviersachen im Druck erschienen.

Purcell, (spr. Pörßell), Henry, geb. zu London im J. 1658 als der Sohn eines Kapellmusikers Karls II., der ebenfalls Henry mit Vornamen hieß. Man hat keine genauen Nachweise über die musikalische Erziehung des Purcell Sohn; man vermuthet aber, daß er im Alter von 6 Jahren, wo sein Vater starb, als Chorknabe in die königl. Kapelle getreten und daselbst zuerst von Cooke und dann von Humphrey Pelham musikalisch unterrichtet worden sei. Seine Anlagen und Fortschritte waren bedeutend, und noch als Knabe komponirte er schon verschiedene Kirchensachen. Mit 18 Jahren erhielt er die Organistenstelle an der Westminster-Abtey, und 1684 wurde er Organist der königl. Kapelle. Von dieser Zeit datiren seine besten Kirchenkompositionen und verbreitete sich sein Ruhm über ganz Großbrittannien. In der That auch verdiente er diesen Ruhm durch die unbestreitbare Superiorität seiner Produktionen über das Meiste, was vor ihm in England war komponirt worden, namentlich für die Kirche; aber auch als Theaterkomponist hatte er sich seit 1677 bekannt gemacht und auch als solcher war er eine lange Zeit der Liebling der Engländer. Unter seinen Kirchensachen werden ein Te Deum und ein Jubilate besonders hervorgehoben; auch muß bemerkt werden, daß er der Erste war, der in England bei den Kirchenmusiken auch noch andere Instrumente, außer der Orgel, anwendete. Gestorben ist er schon am 21. November 1695, eine große Zahl von Kompositionen hinterlassend, die, in Anbetracht der Zeit, in welcher sie entstanden, wirklich Ausgezeichnetes enthalten und ihren Verfasser als einen Mann von Genie kennzeichnen. Freilich nehmen die Engländer den Mund etwas zu voll, wenn sie P's Produktionen neben die Scarlatti's oder selbst Reinhard Keisers stellen. — Einzelne Nummern aus P's dramatischen Arbeiten findet man in „A Collection of ayres composed for the theatre and ou other occasions by the late M. Henry Purcell" (London, 1697); die Namen der Opern und Dramen sind: „Abelazor", „The virtuous Wife", „The Indian Queen", „Diocletian or the Prophetess", „King Arthur", „Amphitrion", „The Gordian Knot untied", „The distressed Innocence or the Princess of Persia", „The Fairy Queen", „The old Bachelor", „The married Beau", „The double Dealer", „Bonduca". Die Dramen, zu welchen P. noch Musik schrieb, und aus welchen Nichts in der vorgenannten Sammlung enthalten ist, sind: „Timon of Athens", „Theodosius, or the force of Love", „The Tempest" (von Dryden), „Don Quixote". P. selbst hat bei seinen Lebzeiten publicirt: ein theatralisches Divertissement (1683), die Musik zum Trauerspiel „Oedipus" (1692), eine Musik auf den Cäcilien-Tag (1691), die Partitur seiner Oper „Diocletian" (1690 komponirt) und 12 Sonaten für 2 Violinen und Generalbaß. Von den vielen Liedern und Gesängen P's erschien bei seinen Lebzeiten nur ein kleiner Theil in Playfords „Theatre of Music" (London, 1687); nach seinem Tode veranstaltete seine Wittwe eine große Sammlung alles Dessen, was er in diesem Genre hinterlassen hatte, unter dem Titel „Orpheus britannicus"; sie erschien zu London im J. 1696, war aber sehr fehlerhaft, und man gab daher 1702 eine verbesserte

Digitized by Google

Auflage heraus, die jedoch nicht alle Stücke der ersten Auflage enthält. Ferner ließ die Wittwe noch erscheinen: 10 Sonaten für Klavier, Exercicen für dasselbe Instrument, einige Anthems und das obenerwähnte berühmte Te Deum und Jubilate (in Playfords „Harmonia sacra“) Eine ungeheure Zahl von Kirchensachen P's, die lange Zeit Manuscript geblieben waren, hat Vincenzo Novello (der Vater der Sängerin dieses Namens) mit Sorgfalt gesammelt und in 72 Lieferungen, mit einer Biographie und dem Portrait P's versehen, herausgegeben, unter dem Titel: „Purcell's sacred Music, edited by Vincent Novello“ (London, 1826—1836).

Purcell, Daniel, älterer Bruder des Vorhergehenden und ebenfalls, aber weit weniger ausgezeichneter Musiker, ward um 1650 in London geb. und von seinem Vater in der Musik unterrichtet. Nachgehends war er einige Jahre lang Organist an dem Magdalenen-Collegium in Oxford und kam endlich in gleicher Eigenschaft an die Andreaskirche in London (Holborn). Sein Todesjahr ist nicht bekannt. — 1677 schrieb er die Oper „Brutus at Alba, or Augusta's Triumph“; dann führt man von ihm noch die Opern an: „The Princess of Ireland“ (1699, mit Leveridge gemeinschaftlich komponirt) und „The Paradise of Love“ (1700).

Puschmann, Adam, Meistersänger, war zuerst seiner Profession nach ein Schuhmacher, hatte lange auf sein Handwerk gewandert und auch bei Hans Sachs in Nürnberg gearbeitet, und wurde später Kantor in Görlitz (um 1570). Um 1580 befand er sich in Breslau, wo sich auf seinen Betrieb eine Meistersängerschule nach Art der zu Nürnberg bildete. Auf der Maria-Magdalenen-Bibliothek zu Breslau befindet sich noch ein Manuscript in Folio von ihm, und auf der St. Bernhardin-Bibliothek eins in Quart; beide enthalten das Schauspiel „Jakob und Joseph“ und 5 Gesänge seiner Komposition, die in den Zwischen-Akten gesungen werden sollten. Auch hat man von ihm: „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges“, welcher unter verschiedenen Titeln, von 1571 bis 1574 dreimal aufgelegt wurde, dessen Mscrpt. sich aber außerdem noch auf der Maria-Magdalenen-Bibliothek befindet.

Pustkuchen, Anton Heinrich, geb. am 19. Februar 1761 zu Blomberg im Fürstenthum Lippe, seit 1790 Kantor und Organist, auch Seminar-Musiklehrer zu Detmold, und gestorben daselbst im J. 1830, war ein geschickter Orgelspieler und guter Musiker überhaupt. Man kennt mehrere ein- und mehrstimmige Gesangssachen von ihm, auch Klavier- und Orgelstücke; dann gab er ferner ein Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe-Detmold heraus, und ein Elementarwerk: „Anleitung, wie Singchöre auf dem Lande zu bilden sind“ (Hannover, 1810, in einer zweiten Auflage, 1813).

Putte, Heinrich van de, lat. Puteanus und von den Franzosen Dupuy genannt, wurde zu Venloo am 4. November 1574 geb., und studirte auf den Universitäten zu Dortrecht, Köln und Löwen, in letzterer Stadt auch die Musik. Nachgehends begab er sich nach Italien, wurde dort als Gelehrter ausgezeichnet, verheirathete sich (1604) und wollte auch ganz daselbst bleiben; 1606 indeß, nach Justus Lipsius' Tode, wurde ihm des Genannten Professur in Löwen angeboten, und er nahm sie an. Nachgehends wurde er Rath des Erzherzogs Albert und Gouverneur des Schlosses zu Löwen, woselbst er am 17. September 1646 starb. Er war einer von Denen, welche die Unvollkommenheit des dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Hexachorden-Systems und der daraus resultirenden Mutation erkannten, und verfaßte ein Buch, in dem er die Nothwendigkeit eines siebenten Tones in der Tonleiter nachwies; als Bezeichnung dafür schlug er die Silbe bi vor. Das Buch selbst führt den Titel: „Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis usum aptata etc.“

Digitized by Google

(Mailand, 1599, und nachgehends noch zu verſchiedenen Malen und unter verſchiedenen Titeln neu aufgelegt).

Pyrrhichius, ein aus zwei kurzen Silben beſtehender Versfuß (⏑ ⏑), oder ein aus zwei kurzen Noten beſtehender Tonfuß. Bei den Griechen kommt der P. in den bei den Pyrrhichen geſungenen Liedern vor, um die raſcheren Bewegungen im Kampfe anzudeuten, und daher auch ſein Name. Dieſe Pyrrhichen waren Waffentänze, welche beſonders von den Spartanern häufig gehalten wurden, und den Pyrrhichos, Sohn des Achilleus, zum Erfinder hatten. Es iſt alſo falſch, wenn Einige unter Pyrrhichius auch zugleich dieſen Tanz verſtehen, der Pyrrhiche hieß.

Pythagoras, der berühmte griechiſche Weltweiſe und Stifter der pythagoräiſchen oder italiſchen Schule, geb. auf der Inſel Samos, blühte zwiſchen 540—500 v. Chr., wanderte zur Zeit des Polykrates nach Kroton in Unter-Italien aus, wo er eine ethiſch-politiſche Genoſſenſchaft, den Pythagoräiſchen Bund, ſtiftete. Bei einem durch den Krotoniaten Kylon angelegten Brande des Bundeshauſes ſoll P. umgekommen, nach Anderen aber in Metapontum geſtorben ſein. — P. beſchäftigte ſich viel mit Muſik, und war ihm dieſe nicht nur eine von dem Ohre zu beurtheilende Kunſt, ſondern eine auf mathematiſche Grundſätze und Verhältniſſe zurückzuführende Wiſſenſchaft und mit der Aſtronomie verwandt. Hierin trat ihm, oder vielmehr ſeiner Lehre, ſpäter Ariſtoxenos entgegen und es bildeten ſich, je nach den Anhängern der beiden Philoſophen, zwei ganz eigene Schulen, die ſich Pythagoräer und Ariſtoxener nannten. Der Sage nach ſoll P. auch der Erfinder einer muſikaliſchen Tonleiter (Pythagoriſche Lyra, octochordum Pythagorae), ferner des Monochords geweſen ſein, und endlich ſoll er auch die numeriſchen Proportionen mehrerer Intervalle entdeckt haben. P. glaubte auch, und war hierin ein Vorgänger aller anderen Denker über die Beziehungen der Kunſt zur Natur, daß die himmliſchen Sphären, in denen die Planeten ſich bewegen, indem ſie bei ihrem Umſchwunge den Aether theilen, einen Ton hervorbrächten, und daß dieſer Ton verſchieden ſein müßte nach ihrer Größe, Schnelligkeit und Entfernung. Daß dieſe Töne aber von der Art wären, daß ſie die vollkommenſte Harmonie (daher Harmonie der Sphären) bildeten, mußte er conſequenter Weiſe glauben vermöge ſeiner Vorſtellung von der höchſten Vollkommenheit des Weltgebäudes. Das Wahre und Weſentlichſte in dieſer Lehre iſt, daß P. die Welt als ein harmoniſch geordnetes Ganzes auffaßte, in welchem die Zahlenverhältniſſe ſich verwirklichten.

Pythagoriſche Lyra, ſ. Octachordum.

Pythagoriſches Komma, ſ. Komma.

Pythagoriſches Limma, ſ. Limma.

Pythiſche Spiele gehörten zu den vier großen Spielen, welche in Griechenland gefeiert wurden, und waren zu Ehren des Apollo, des Pythonbezwingers (Python war ein furchtbarer, am Parnaſſus hauſender Drache), ſchon in den früheſten Zeiten geſtiftet. Gehalten wurden ſie auf den ſogen. kriſſäiſchen Feldern bei Delphi, welches früher Pytha hieß, anfangs alle 9 Jahre, auf eine Verordnung der Amphiktyonen aber nachgehends alle 5 Jahre. Es wurden Lobgedichte zu Ehren Apollo's abgeſungen, und Dichter und Muſiker ſtritten dabei um den Preis, der in einem Lorbeer- oder Eichenkranze beſtand. Die Preisrichter waren die Amphiktyonen, ſpäter kamen noch andere muſikaliſche und gymnaſtiſche Wettſtreite dazu.

Digitized by Google

Q.

Quadagni, findet man zuweilen für Guadagni geſchrieben, ſiehe daher dieſen Artikel.

Quadrat, oder **B-Quadrat,** ital. Bequadro, franz. Bécarre, auch Widerrufungszeichen, Auflöſungszeichen genannt und ♮ bezeichnet, deutet an, daß ein durch ein Kreuz erhöhter oder durch ein b erniedrigter Ton wieder in ſeine natürliche Stelle treten ſoll. Tritt es im Laufe des Satzes vor eine Note, ſo gilt es den Takt hindurch (d. h. die vorhergehende Erniedrigung oder Erhöhung hört den Takt hindurch auf), und überhaupt ſo lange, bis wiederum die Erhöhung oder Erniedrigung des Tones eintreten ſoll. Tritt es aber in Form von Vorzeichnung auf, ſo erliſcht die frühere Vorzeichnung durch Kreuz oder Be für den weitern Lauf des Tonſtückes, oder bis abermals die Vorzeichnung geändert wird. — Der Name B-Quadrat kommt daher: die erſte Stufe, die im Syſtem der neuern Muſik in zweierlei Geſtalt auftrat, war die von uns h, damals aber b genannte; man brauchte daher für ſie zweierlei Namen und Zeichen und ſchrieb das b für den Ton b in gewöhnlicher rundlicher Form (b), und nannte es alſo B rotundum, für den neuen Ton (h) aber in eckiger Form (b), (woraus unſer ♮ entſtanden iſt) als B quadrum oder quadratum, bis endlich ſpäter der Name h als Stufenname eintrat. So war alſo B-Quadrat urſprünglich in dem Sinne eines Erhöhungszeichens aufgetreten, wie umgekehrt unſer jetziges Erniedrigungszeichen urſprünglich Stufenname geweſen war.

Quadricinium, der lat. Name für einen vierſtimmigen Satz.

Quadrille, (ſpr. Kadrillj'), franzöſiſcher Name eines jeden Tanzes, der von 4 Paaren ausgeführt wird, d. h. deſſen Figuren erſt durch 4 Paare vollſtändig dargeſtellt werden können. Daher nennt man denn wohl auch den Contretanz im Allgemeinen eine Quadrille.

Quadruple-croche, (ſpr. Kadrüpl'-kroſch'), der franzöſiſche Name der Vierundſechzigſtel-Note.

Quaglia, (ſpr. Kualja), Agoſtino, geb. zu Mailand im J. 1744, machte ſeine muſikaliſchen Studien bei Fioroni und Carlo Monza, wurde des Letztern Nachfolger als Organiſt am Dom zu Mailand, und erhielt 1802 die Stelle als Kapellmeiſter an genannter Kirche. Geſt. iſt er am 22. Auguſt 1823. — Seine Kirchenſachen hatten in Italien einen guten Namen.

Quagliati, (ſpr. Kualjati), Paolo, ein Tonſetzer der römiſchen Schule und guter Klavierſpieler für ſeine Zeit, ſoll, nach Einigen, um 1612 Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Maria Maggiore in Rom geweſen ſein, iſt aber nicht mit in der Liſte aufgeführt, welche Baini in ſeinem Werke über Paleſtrina von den Kapellmeiſtern an genannter Kirche giebt. Die Behauptung, daß er der Erſte geweſen ſei, der zu Rom eine Art von Oper aufgeführt habe, iſt eben ſo falſch

Digitized by Google

wie die, daß er zuerst in die Kirchenmusik Duette, Terzette und Quartette eingeführt habe. Uebrigens kennt man von Q. verschiedene 8- und 12stimmige Motetten, und einige Stücke von ihm befinden sich auch in der Sammlung: „Canzonette alla romana di diversi eccellentissimi musici romani a 3 voci" (Antwerpen, 1607).

Quandt, Christian Friedrich, geb. in Herrenhut am 17. September 1766, erhielt seine wissenschaftliche Bildung zuerst im Pädagogium zu Niesky, dann im theologischen Seminar zu Barby; durch Vorneigung zum Studium der Medizin hingeleitet, bezog er Ostern 1788 die Universität Jena. Nach Vollendung des akademischen Cursus und Erlangung der medizinischen Doktorwürde, machte er 1791 eine Reise nach London, woselbst er anderthalb Jahre verweilte. In seine Heimath zurückgekehrt, ließ er sich 1793 in Niesky als praktischer Arzt nieder, starb aber schon am 30. Januar 1806 an der Auszehrung. — Von jeher hatte er sich Viel mit Musik beschäftigt, spielte gut Klavier und hatte ein richtiges Kunsturtheil; mit Vorliebe jedoch trieb er Akustik, und hat mehrere dahinzielende Abhandlungen in der Oberlausitzischen Monatsschrift, dem Modejournal und der Leipz allg. mus. Zeitung veröffentlicht. Auch konstruirte er eine Art Euphon (eine Art Harmonica mit horizontalen Glasstäben, in der Oberlaus. Monatsschrift vom J. 1797 beschrieben), und eine Glockenharmonica.

Quanz, Johann Joachim, berühmt als Flötenvirtuos, Lehrer Friedrichs des Großen und Vervollkommner der Flöte, geb. am 30. Januar 1697 zu Oberschaden im Hannöverschen, als der Sohn eines Hufschmiedes. Mit 10 Jahren, nachdem er seinen Vater durch den Tod verloren hatte, ging er zu seinem Oheim, der Stadtmusikus in Merseburg war, in die Lehre, und als auch dieser schon nach drei Monaten starb, hielt er noch 7½ Jahr bei dessen Nachfolger und Schwiegersohn aus. Er lernte die damals gangbarsten Instrumente spielen, wählte jedoch die Violine, Oboe und Trompete zu seinen Hauptinstrumenten, und nahm noch überdies bei dem Organisten Kiesewetter in Merseburg zu seinem Vergnügen Unterricht auf dem Klavier. Nachdem er kurze Zeit bei einigen Stadtmusikern kleiner Städte in der merseburger Gegend als Geselle konditionirt hatte, kam er als solcher im J. 1714 zum Stadtmusikus Heine nach Dresden, erhielt aber dann im J. 1718 eine Stelle als Oboist in der damals errichteten polnischen Kapelle zu Warschau. Hier war es auch, wo er anfing, die Flöte zu seinem Hauptinstrumente zu machen, bei dem berühmten Buffardin noch 4 Monate im Flöteblasen Unterricht zu nehmen und bei dem polnischen Komponisten Zelenka die ersten Studien im Tonsatze zu machen. Bis 1722 hatte Q., wie überhaupt alle Mitglieder der polnischen Kapelle, einen Theil des Jahres in Dresden zuzubringen und es wurde ihm somit Gelegenheit, an dem Vortrage der ausgezeichneten ital. Sänger und Sängerinnen, die damals in Dresden vereinigt waren, sich zu bilden; von 1722 an aber mußten die Kapellisten das ganze Jahr in Warschau bleiben; Quanz jedoch erhielt das Jahr darauf (1723) Urlaub, um in Gesellschaft des Lauteniſten Weiß und des nachmaligen Kapellmeisters Graun nach Prag zu reisen. Hier wirkte er auch bei der zur Krönung

Digitized by Google

Karls VI. aufgeführten Fux'schen Festoper „Costanza e Fortezza“ als Oboist mit. Im J. 1724 erhielt er vom Könige die Erlaubniß, im Gefolge des polnischen Gesandten am römischen Hofe, des Grafen von Lagnasco, nach Italien zu reisen, kam im Juli des genannten Jahres in Rom an, suchte sich mit Allem bekannt zu machen, was musikalisch würdig und bedeutsam war, und nahm auch einige Monate lang bei dem damals bereits 72 Jahre alten Gasparini noch Unterricht im Contrapunkte. 1725 ging er von Rom nach Neapel, kehrte im März 1726 noch einmal nach Rom zurück, besuchte dann auf eigene Kosten noch die übrigen bedeutenden Städte Italiens und begab sich endlich von Turin aus über Lyon nach Paris, wo er im August 1726 anlangte, bis zu Ende des genannten Jahres verweilte und in dieser Zeit seinen ersten Versuch zur Verbesserung der Flöte machte, indem er derselben eine zweite Klappe beifügte. Zu Anfang des Jahres 1727 erhielt er den Befehl nach Dresden zurückzukehren, besuchte aber vorher noch London, wo man ihm verschiedene sehr annehmliche Vorschläge machte, um ihn zu behalten; er aber eilte, seinen Verpflichtungen getreu, nach Dresden zurück und erhielt hier im J. 1728 eine Stelle als Kammermusikus. Die Oboe legte er nun ganz bei Seite und behielt einzig und allein die Flöte zu seinem Instrumente. Noch im J. 1728 reis'te er im Gefolge seines Königs nach Berlin, wo ihm die preußische Königin, nachdem sie ihn einige Male gehört hatte, eine Stelle mit gutem Gehalte in ihrer Kapelle anbot; allein sein Fürst und Herr wollte ihn nicht aus seinen Diensten entlassen. Doch da auch der damalige Kronprinz von Preußen, nachheriger König Friedrich II., sich entschloß, die Flöte bei ihm zu erlernen, so erhielt Q. die Erlaubniß, alle Jahr zwei Mal nach Berlin reisen zu dürfen. Als 1733 Friedrich August II. in Sachsen und Polen zur Regierung kam, wollte ihn dieser ebenfalls nicht von sich lassen, erhöhete aber seinen Gehalt und gab ihm die Erlaubniß, häufiger nach Berlin zu reisen. Im J. 1734 ließ Q. seine ersten Flöten-Sonaten in Kupfer stechen und 1737 verheirathete er sich mit der Wittwe des Musikers Schindler in Dresden; im J. 1739 fing er an, Flöten zum Verkauf zu verfertigen, welcher Artikel ihm in der Folge bedeutende Vortheile gewährte. 1741 erhielt er von Neuem den Ruf in die Dienste des nunmehr zum Throne gelangten Kronprinzen von Preußen, und zwar mit 2000 Thalern jährlicher Besoldung auf Lebenszeit, außerdem einer besondern Bezahlung jeder seiner Kompositionen, 100 Dukaten für jede Flöte, die er liefern würde, und überdies die Freiheit, nicht im Opern-Orchester, sondern bloß in der königl. Kammermusik zu spielen, auch von Niemandes als einzig und allein von des Königs Befehlen abzuhängen. Auf diese so überaus ehrenvollen und vortheilhaften Bedingungen wurde ihm der nachgesuchte Abschied vom dresdner Hofe nicht länger vorenthalten, und er trat im Dezember 1741 seinen Dienst in Berlin an, dessen Funktionen im Wesentlichen darin bestanden: daß er sich täglich zum Könige begeben mußte, um mit ihm Duette zu spielen oder neue Konzerte zu probiren, ferner daß er Stücke für den Monarchen komponirte, und endlich in dessen allabendlichen Kammerkonzerten ein Wenig den Takt schlug. Im J. 1751 gab Q. seinen für die damalige Zeit vortrefflichen „Versuch einer Anweisung die Flöte zu

Digitized by Google

spielen" heraus, welches Werk sich auch (als die erste deutsche Flötenschule) sehr verbreitete und Uebersetzungen in fremde Sprachen erlebte. Auch erfand er in genanntem Jahre den Aus- und Einschiebepfropf an der Flöte, vermittels dessen man ohne Verwechslung der Mittelstücke und ohne der Reinheit des Tones Abbruch zu thun, das Instrument höher oder tiefer stimmen kann. Den Winter 1760—1761, in welchem der König von Preußen (zur Zeit des siebenjährigen Krieges) seine Winterquartiere in Leipzig hielt, brachte Q. nebst einigen anderen Mitgliedern der königl. Kammermusik ebenfalls in Leipzig zu, um dem Könige bei seiner täglichen Musik aufzuwarten. Den Rest seiner Tage verlebte er im bestem Wohlstande und aller Bequemlichkeit in Potsdam, bis er daselbst am 12. Juli 1773 starb. Sein königlicher Schüler ließ ihm auf seinem Grabe ein Denkmal setzen. — Von Q's Kompositionen sind noch zu bemerken: „Neue Kirchenmelodien zu den geistlichen Liedern des Herrn Professor Gellert, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden" (Berlin, 1760); mehrere Arien zu einem Schäferspiele (1747); 299 Stück Flöten-Konzerte (bei der Ausarbeitung des 300sten soll er gestorben sein und Friedrich der Große, sagt man, habe das noch fehlende Allegro selbst hinzugesetzt; es befinden sich darunter auch viele Konzerte für 2 Flöten. Da sie aber sämmtlich eigens für den König gesetzt waren, so sind von dieser großen Anzahl nur die wenigen im Publikum bekannt geworden, welche Q. seinen übrigen Schülern oder auswärtigen Freunden überlassen hat); 200 Stück Flöten-Solo's für den König (von denen aber auch nur Wenig ins Publikum gekommen ist); außer den 1734 in Dresden gestochenen Flöten-Sonaten mit Generalbaß, noch 6 Duette für 2 Flöten (1759 in Berlin erschienen und mit einer Vorrede „von der Beschaffenheit guter Duette" versehen). Zwei andere Hefte Flöten-Solo's, welche in Paris und Amsterdam unter seinem Namen gestochen sind, erkannte er nicht für seine Arbeit an. Auch Quartette und Trio's hat er komponirt, von denen aber ebenfalls Wenig oder Nichts ins Publikum gekommen ist.

Quarta, (lat.), die Quarte, der vierte Ton von einem angenommenen Grundton aus, oder ein Intervall von 4 Stufen. (S. den folgenden Art.). Unter quarta toni versteht man schon etwas Bestimmteres, nämlich die vierte Stufe oder den 4ten Ton in der Tonleiter eines bestimmten Grundtones, einer Tonica, also das, was man Sub- oder Unterdominante nennt. Von C z. B. ist fis die Quarte, nämlich die übermäßige, aber nicht quarta toni, was nur f sein kann, weil in der Leiter von C kein fis vorkommt, sondern nur f und daher auch nur dieses die sog. Unterdominante ist.

Quarte, ein Intervall von 4 Stufen, oder der vierte Ton von einem angenommenen Grundton. Die Quarte wird in dreierlei Weise gebraucht, als rein, übermäßig und vermindert. Das Intervall der reinen Q. besteht aus 2 ganzen Tönen und einem großen halben Ton, wie c–f und g–c. Bei der Berechnung der Aliquottöne kommt die Q. unmittelbar nach der Quinte zum Vorschein, denn die Hälfte einer Saite giebt die Oktave, $^2/_3$ geben die Quinte und $^3/_4$ nun die Quarte. Daher wird sie denn auch in dem Verhältnisse von 4:3 ausgeübt, und eben dies Verhältniß kommt zum Vorschein, wenn man das

Digitized by Google

Verhältniß der Oktaven arithmetisch oder harmonisch theilt. In Folge dieses Verhältnisses von 4:3 behauptet demnach die Q. den Rang einer Consonanz unmittelbar nach der Quinte, und geht somit der großen Terz noch voran, die erst im Verhältniß von $^4/_5$ zum Vorschein kommt. Diese Ansicht jedoch ist heutzutage ziemlich aufgegeben und, wenn ja noch von vollkommener und minder vollkommener Consonanz die Rede ist, so werden wir doch, der größern Klangbefriedigung an sich wegen, die große Terz immer für vollkommener consonirend halten müssen, als die Quarte, welche, an und für sich betrachtet immer etwas Unbefriedigenderes und Leeres hat. Das reine Verhältniß der reinen Q. ist, wie oben angegeben, $^3/_4$; die Quarte e–a jedoch hat um der Temperatur willen das Verhältniß von $^{120}/_{161}$, die von a–d das Verhältniß von $^{161}/_{216}$, und cis–fis oder des–ges das von $^{8192}/_{10935}$. — Die übermäßige Quarte ist ein dissonirendes Intervall von 3 ganzen Tönen in 4 Stufen, und wird daher auch oft Tritonus genannt, wie f–h. Ihr reines Verhältniß ist $^{32}/_{45}$, in welchem auch die 3 übermäßigen Quarten c–fis, f–h und b–e ausgeübt werden, e–ais und ges–c jedoch erhalten in der Temperatur das Verhältniß von $^{45}/_{64}$, d–gis und g–cis das von $^{729}/_{1024}$, as–d und des–g das von $^{512}/_{729}$, es–a $^{1024}/_{1449}$ und a–dis $^{1449}/_{2048}$. — Die verminderte Quarte ist ein Intervall von einem ganzen Ton und zwei großen halben Tönen in 4 Stufen, z. B. cis–f oder e–as. Ihr reines Verhältniß ist $^{25}/_{32}$; in cis–f aber und dis–g, gis–c und ais–d wird sie in dem Verhältniß von $^{64}/_{81}$, bei e–as, fis–b und h–es in $^{405}/_{512}$ und bei a–des in $^{13041}/_{16384}$ ausgeübt. — Mit dem Namen Quarte hat man endlich auch wohl die a-Saite auf der Violine, Alt-Viola und dem Violoncell belegt, weil auf den beiden letzten Instrumenten dieselbe die 4te Saite ist, und früher auf den Violinen war, weshalb die e-Saite derselben noch jetzt Quinte heißt.

Quartenzirkel, s. Quintenzirkel.

Quartett, Quatuor, Quadro, Quartetto, heißt dem Sprachgebrauch nach, jedes auf 4 Stimmen, eben so wohl für den Gesang, als für Instrumente, gesetzte Tonstück. Bei Sätzen für Orchestermusik versteht man darunter speciell die vereinigten Partien der Violinen, Violen, Violoncelle und Bässe, mit Ausschluß sämmtlicher Bläser; daher die Benennung: Saiten-, Streich- oder Bogen-Quartett. Im engern Sinne wird jede für 2 Violinen, Viola und Violoncell berechnete, sonatenförmige, aus 3 bis 4 Sätzen bestehende Komposition Quartett genannt. Diese zerfällt wieder in das Solo-Quartett, wo das eine oder andere Instrument, gewöhnlich die erste Geige, oder das Violoncell, mit glänzenden Passagen dominirt, während die übrigen Instrumente sich mehr als bloß begleitende Satelliten verhalten; und weiter: in konzertante, oder gearbeitete Quartette, worin alle 4 Stimmen gleichmäßig beschäftigt, kunstreich in einander verwebt und zu einem harmonischen Ganzen verschlungen erscheinen. Der Schöpfer dieser gearbeiteten und eigentlich ächten Quartette ist Joseph Haydn. — Ein vierstimmiger Gesang ohne alle Begleitung heißt Vokal-Quartett.

Digitized by Google

Quartettino, Diminutiv von dem ital. Quartetto, also ein kleines Quartett von geringerm Umfange und weniger künstlicher Ausarbeitung.

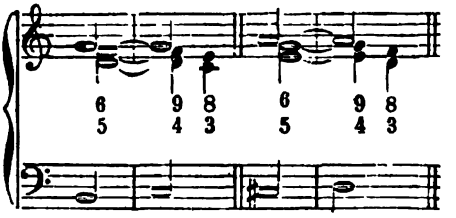
Quartettprobe, s. Probe.

Quartfagott, eine Gattung des Fagotts, die um eine Quarte tiefer in der Stimmung steht, als der gewöhnliche Fagott. (S. Fagott). Man gebraucht den Quartfagott gewöhnlich nur bei Harmoniemusiken, um den Baß zu verstärken.

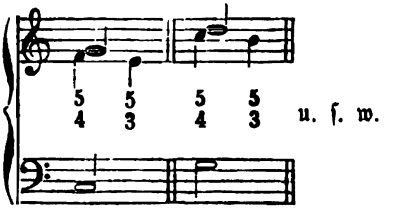
Quartflöte, s. Flöte.

Quartgeige, ist die kleine Violine (Violino piccolo), welche um eine Quarte höher als die gewöhnliche Violine, also ihren Saiten nach in eingestrichen c, g, zweigestrichen d und a gestimmt ist, und früher wohl für Kinder zum Unterricht angewendet wurde, jetzt aber fast gar nicht mehr im Gebrauch ist. Einige nennen auch die sog. Poche, Pochette und ital. Pocetta (s. d.) Quartgeige, weil auch deren Saiten, um der kleinen Dimension willen, bisweilen jene Stimmung haben.

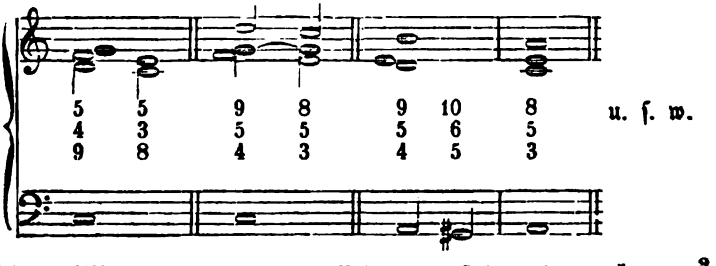
Quartnonenakkord, ein Akkord aus dem Geschlechte der Undecimenakkorde, bei dem aber Terz und Septime weggelassen werden und nur Grundton, Quinte, None und Undecime (oder Quarte) bleiben. Er ist ein bloßer Vorhaltsakkord und wird mit $\frac{9}{4}$ beziffert; z. E.



Quartquintenakkord, ein Vorhalts-Akkord, entweder bloß aus Grundton, Quarte und Quinte, z. B.



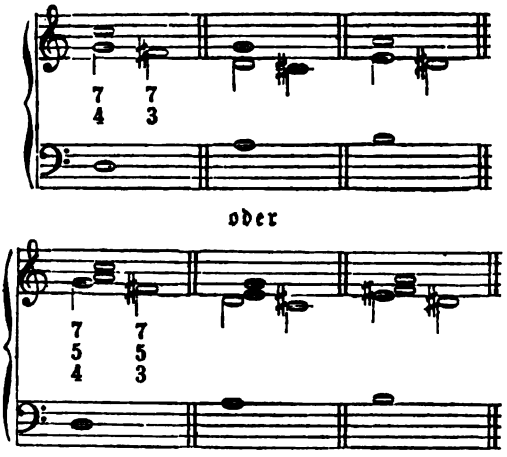
oder aus Grundton, Quarte, Quinte und None bestehend, z. B.



Beziffert wird der Akkord, wie man aus den Beispielen ersieht, entweder $\frac{5}{4}$ oder $\frac{9}{5.}$

Quartſecundenakkord, daſſelbe was Secunden-, oder Secundquarten-Akkord, ſ. unter Akkord.

Quartſeptimenakkord, ebenfalls ein Vorhalts-Akkord, der entweder aus Grundton, Quarte und kleiner Septime, oder aus Grundton, Quarte, Quinte und kleiner Septime beſteht, und $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{5}$ beziffert wird, z. B.



u. ſ. w.

Quartſextenakkord, ſ. unter Akkord.

Quartterzenakkord, daſſelbe was Terzquarten- oder Terzquartſexten-Akkord, ſ. unter Akkord.

Quasi, (lat. und ital.), — gleichſam, faſt, beinahe wie; kommt vor als nähere Beſtimmung einer Vortragsbezeichnung, z. B. Andante quasi Allegretto = langſam, faſt wie allegretto, alſo nicht zu langſam; quasi una fantasia = gleichſam wie eine Fantaſie. — Quasi syncope hieß ehedem die Figur, bei welcher eine Note, die im Auftakt vorgekommen war, gleich mit Anfang des folgenden Taktes wiederholt wurde, aber nicht gebunden, ſondern mit wirklichem Klange oder Anſchlage.

Quater unca, ſ. Quatričroma.

Quatricinium, ein kleines Tonſtück für 4 Blech-Inſtrumente, entweder für 4 Trompeten oder für 4 Hörner, auch 2 Hörner und 2 Trompeten, die gewiſſermaßen ein doppeltes Bicinium bilden. Dieſe Gattung von Tonſtücken iſt jetzt veraltet und es war auch ein charakteriſtiſches Merkmal derſelben, daß ſie keine ungrade Theilung der Inſtrumente enthalten durften, alſo vielleicht 3 Hörner und 1 Trompete, oder umgekehrt; auch Poſaunen benutzte man dazu nicht.

Quatricroma, lat. Quater unca, viermal geſchwänzt, alſo in der Muſik eine Vierundſechzigtheil-Note.

Quatuor, ſ. Quartett.

Queißer, Carl Traugott, der berühmte Poſaunen-Virtuos, wurde am 11. Januar 1800 zu Döben bei Grimma geb., wo ſein Vater eine Schänkwirthſchaft beſaß. Frühzeitig ſchon zeigte ſich ſein muſikaliſches Talent; wenn bei dem Vater Muſik gehalten wurde (was öfters geſchah), ſo hörte der Knabe

Digitized by Google

mit der größten Aufmerksamkeit zu und suchte dann einer Geige habhaft zu werden, auf der er das Gehörte nachspielte, ohne nur die mindeste Unterweisung im Violinspiel oder in Musik überhaupt erhalten zu haben. Hierdurch aufmerksam gemacht, brachte ihn sein Vater zu dem Stadtmusikus Barth in Grimma in die Lehre. Hier zeichnete er sich bald von allen seinen Mitlehrlingen aus, machte die glänzendsten Fortschritte und hatte in kurzer Zeit alle üblichen Instrumente erlernt, vom Contrabaß bis zur Violine, von der Piccoloflöte bis zur Posaune. Er wurde daher auch für die verschiedenartigsten Instrumente verwendet; seine Hauptthätigkeit richtete sich jedoch auf die Violine und Posaune. Zur Vervollkommnung auf jener nahm er später noch Unterricht bei dem leipziger Konzertmeister Matthäi; was aber die Posaune betrifft, so konnte er im Grunde gar keine eigentliche künstlerische Unterweisung erhalten, indem zu damaliger Zeit das Instrument, namentlich bei den Stadtmusikchören, auf einer sehr niedrigen Stufe der Entwicklung stand; man konnte ihm weiter Nichts als die Akkordlage der Züge zeigen, und er sah sich daher in dieser Hinsicht auf eigenes Studium hingewiesen. Zu welcher staunenswerthen Meisterschaft er es auf dem schwierigen Instrument der Baßposaune gebracht, weiß die ganze musikalische Welt. Als Soloinstrument war es bis dahin noch gar nicht benutzt worden, etwa mit Ausnahme des Tuba mirum in Mozarts Requiem, wo aber gewöhnlich die Posaunenstimme dem Fagott zugetheilt wurde; man kann sich daher denken, welches Aufsehen Q. machen mußte. An Fülle und Reinheit des Tones, an durchdringender Kraft, an Leichtigkeit des Ansatzes, an Virtuosität in den Passagen übertraf ihn wohl kein Posaunist der Welt. — Im J. 1817 erhielt Q. einen Ruf nach Leipzig als Violinist und Posaunist im dasigen Stadtmusikchor. Bald darauf gewann ihn der damalige Theaterunternehmer Hofrath Küstner (nachheriger Intendant in München und Berlin) für die Posaune (im Theaterorchester) und im J. 1824 trat er, unter Beibehaltung der Solovorträge für letzteres Instrument, als erster Bratschist in das Theaterorchester ein. In Folge dessen wurde er auch Mitglied des Gewandhaus-Orchesters und nahm in dieser Stellung an den Aufführungen beider Kunstinstitute, sowie an den Kirchenmusiken Theil; in den damaligen Quartett-Unterhaltungen des Konzertmeisters Matthäi spielte er lange Zeit hindurch die Bratsche. Später bildete sich unter seiner Leitung, unabhängig vom leipziger Stadtmusikchor, ein besonderes Musikchor zu Gartenkonzerten und dergl. Die Aufführungen desselben an öffentlichen Orten waren ausgezeichnet und verdienten in der That sehr oft den Namen wirklicher Kunstleistungen. Das Publikum widmete ihnen eine fast enthusiastische Theilnahme; das Stadtmusikchor jedoch, auf ein altes zweideutiges Privilegium fußend, machte der neuen Gesellschaft das diesfallsige Recht streitig, und es entspann sich ein langwieriger Prozeß, der endlich durch die Vereinigung beider Musikchöre beigelegt wurde; Queißer blieb Musikdirektor derselben. Es gebührt ihm das Verdienst, durch jene seine Unternehmung neues Leben in diesen Zweig der leipziger Musik gebracht und sie zu einer früher kaum geahnten Vollkommenheit erhoben zu haben. Welches Vertrauen man in Queißers Tüchtigkeit setzte, beweis't ferner u. a. auch der Umstand, daß er bei Errichtung der Communalgarde im J. 1830 zum

Digitized by Google

Direktor beider Muſikchöre derſelben gewählt wurde. Ein ferneres Verdienſt erwarb er ſich durch ſeine thätige Theilnahme an Bildung und Fortführung des Konzert-Vereins „Euterpe“, bei welchem er auch eine Zeit lang die Stelle eines Konzertmeiſters verſah. So ausgezeichnet nun Q. als Muſiker war, ſo geachtet und geliebt war er auch als Menſch; es erregte daher eine nicht geringe Theilnahme, als er am 12. Juni des Jahres 1846 mit Tode abging, und ſprach ſich dieſe Theilnahme beſonders durch ein ſehr feierliches Leichenbegängniß aus. — Eigentliche Kunſtreiſen hat Q. nur wenige unternommen, und ſelten nur auf eigene Veranlaſſung, gewöhnlich nur in Folge von Einladungen. Seine Haupterfolge erzielte er, neben ſeinen leipziger Konzertvorträgen, auf den verſchiedenen deutſchen Muſikfeſten, deren ſelten eines ohne ſeine Mitwirkung ſein mochte. — Zwei jüngere Brüder von ihm ſind in der dresdner königl. Kapelle angeſtellt, der eine als Poſauniſt, der andere als Trompeter. (Vergl. Leipz. allg. muſ. Zeitung, Jahrg. 1846).

Quercu, Simon de oder a, nach der Annahme Einiger (z. B. Foppens' in der Bibl. belg.) urſprünglich van der Eyken, nach der Anderer (z. B. Gazet) Du Quesne geheißen, war um die Mitte des 15ten Jahrhunderts in Brabant geb. und wurde nachgehends Kapellmeiſter des Herzogs Ludovico Sforza von Mailand. Als deſſen Söhne Maximilian und Franz Maria Sforza nach Wien zum Kaiſer Maximilian gingen, begleitete ſie Q. dahin und ließ daſelbſt 1509 einen kleinen Traktat erſcheinen unter dem Titel „Opusculum musices perquam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici percommode tractans: omnibus cantu observantibus utile ac necessarium“. Es iſt dies eine der älteſten in Deutſchland gedruckten theoretiſchen Schriften. Eine zweite Auflage davon erſchien 1518 zu Landshut unter dem abgekürzten Titel: „Libellus de musica gregoriana et figurativa ac contrapuncto simplici, cum exemplis“. Beide Ausgaben ſind jetzt äußerſt ſelten.

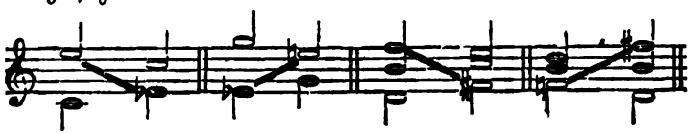
Querflöte, ſ. Flöte.

Querpfeife, ital. Piffaro (nicht Biffaro oder Biffura, wie zuweilen fälſchlich geſchrieben wird), ehedem auch Schweizer- und Feldpfeife genannt, ein kleines flötenartiges Inſtrument, das ganz wie die Flöte, und beſonders die kleine Oktavflöte, mit der es überhaupt die meiſte Aehnlichkeit hat, traktirt wird. Von der gewöhnlichen Flöte unterſcheidet ſich die Q. nur dadurch, daß ihre Röhre durchaus gleich weit gebohrt iſt und meiſt aus einem Stücke beſteht; ferner daß ſie keine Klappen hat, alſo nur 6 Tonlöcher für die Finger und das Mundloch, und endlich daß ihr Ton weit ſchärfer und durchſchneidender iſt. Sie wird in verſchiedenen Dimenſionen verfertigt; die gewöhnlichſte iſt jedoch die, welche in D ſteht und deren Töne um eine Oktave höher klingen als die Noten geſchrieben ſind, alſo mit der gewöhnlichen Oktavflöte in dieſer Hinſicht zuſammenfällt. Ihre Tonleiter geht von eingeſtrichen d bis zweigeſtrichen d, aber nur mit den Halbtönen fis, gis und cis (nebſt f, c und g); alle übrigen Halbtöne fehlen. Man findet die Q. beim preußiſchen Militär, wo ſie zur Begleitung der Trommeln beim Marſchiren gebraucht wird; zuweilen ſind die Querpfeifen hier

Digitized by Google

auch um eine Terz von einander intonirt, und laſſen ſomit ein zweiſtimmiges Spiel zu.

Querſtand, auch **unharmoniſcher Querſtand**, lat. relatio non harmonica, franz. fausse relation (ſpr. foſſ' relaßjong), nennt man überhaupt jede Fortſchreitung zweier Stimmen, deren Töne ſich auf zweierlei Tonarten gründen, oder wenn unmittelbar aufeinander in zwei verſchiedenen Stimmen derſelbe Ton, chromatiſch verändert, erſcheint, d. h. in denſelben alterirte Quinten und Oktaven vertheilt liegen, z. B.



Fortſchreitungen, die hart klingen und durch leicht eingeſchobene Mittelakkorde oder veränderte Stimmführung vermieden werden können. Mi contra fa nannte man früher den Querſtand, inſofern die eine Stimme zur Fortſchreitung der zweiten eine übermäßige Quarte bildete, d. h. wenn, nachdem die eine Stimme ein Fa (einen oberhalben Ton) gehabt hatte, die andere Stimme das Mi (einen unterhalben Ton) ergriff; und da dies für einen der größten Fehler im Satze gehalten wurde, ſo entſtand das alte Sprüchwort: Mi contra fa est diabolus in musica (Mi gegen fa iſt der Teufel in der Muſik). — Die weite Ausdehnung, welche in der alten Theorie die Lehre vom Querſtande hatte, können wir hier nicht berückſichtigen; iſt doch Vieles in ihr unzeitgemäß geworden und denkt man heutzutage weniger rigoros über Manches, was den Alten querſtändig erſchien.

Quickmarſch, ſoviel als Geſchwindmarſch, ſ. Marſch.

Quieto, (ital.), — ruhig, eine Vortragsbezeichnung, die ſich aus dem Worte ſelber erklärt.

Quinault, (ſpr. Kinoh), Jean Baptiſte Maurice, ein franzöſiſcher Schauſpieler, wirkte am Théâtre-français von 1712—1733 und zog ſich dann nach Gien zurück, wo er 1744 ſtarb. Er war auch talentvoller Muſiker, ſang mit Geſchmack und komponirte viele Divertiſſements für die Comédie française; auch wurde 1729 eine Ballet-Oper von ihm, „Les Amour des Déesses", mit Erfolg aufgeführt. — Seine Schweſter, Marie Anne Q., debütirte 1709 auf der großen Oper in Paris und wirkte überhaupt an dieſem Theater bis 1713; dann trat ſie zur Comédie française über und ſpielte hier bis 1722. Mit Schönheit und Geiſt ausgeſtattet, war ſie zuerſt die Maitreſſe des Herzogs von Orleans (des Regenten), dann des alten Herzogs von Nevers, der ſie auch heimlich geheirathet haben ſoll. Erſt 1791, über 100 Jahre alt, iſt ſie geſtorben. Von ihrem Vater war ſie in der Muſik tüchtig ausgebildet worden und komponirte ſogar Motetten, die in der königl. Kapelle zu Verſailles aufgeführt wurden; für eine derſelben, die ganz beſonders gefiel, erhielt ſie das große Band des St. Michael-Ordens — eine Ehre, die vor und nach ihr noch keiner Frauensperſon wiederfahren war.

Quinault, (ſpr. Kinoh), Philippe, der ausgezeichnetſte Operndichter der Franzoſen, wurde am 3. Juni 1635 zu Paris geb. und war zuerſt als Dra-

Digitized by Google

mendichter thätig, bis er, von Boileau in deſſen Satyren heftig angegriffen, von dieſen Beſtrebungen abſtand und ſich mit Lully für die Oper verband. Nachdem er eine Kaufmannswittwe geheirathet und dadurch ein bedeutendes Vermögen erworben hatte, kaufte er ſich 1671 die Stelle eines Auditeurs in der Rechenkammer (Chambre de comptes), und ſtarb am 26. November 1688. Von ſeinen Opern (vollſtändig geſammelt in ſeinem „Théâtre“, 5 Bde., Paris, 1739 und 1778) ſind beſonders „Armide“ und „Atys“ als Meiſterſtücke hervorzuheben. Auch ſchrieb er mehrere, zum Theil nicht unbedeutende Lehrgedichte, und wird überhaupt zu den franzöſiſchen Klaſſikern gezählt.

Quindeze, der veraltete Name eines Quintenregiſters in der Orgel, deſſen tiefſte Pfeife nur 1½ Fuß lang war.

Quinquatria minora, oder **Quinquatrus minusculae**, ein Feſt, welches die römiſchen Flötenſpieler alle Jahre 3 Tage lang im Monat Juni feierten und an welchem ſie verlarvt durch die Straßen der Stadt zogen, um ſich dann im Tempel der Minerva zu verſammeln. Quinquatrus heißt eigentlich der 5te Tag nach den Iden, dann aber auch ein Feſt zu Ehren der Minerva. Dieſes Feſt war zweifacher Art, ein großes und ein kleines; das große dauerte 5 Tage vom 19. März an und ward beſonders von Gelehrten begangen; jenes ſogenannte kleine von den Muſikern. Ueberhaupt war es ein Feſt für die, welche nach der römiſchen Lehre unter dem Schutz der Minerva ſtanden, alſo beſonders für Gelehrte und Künſtler, die auch an demſelben von ihren Schülern Geſchenke und von den Oberen Auszeichnungen zu erhalten pflegten.

Quinquies unca, der lat. Name der 128ſtel Note.

Quinta, die Quinte, der fünfte Ton von irgend einem angenommenen Grundton, ohne weitere nähere Beſtimmung (S. Quinte). Quinta toni iſt der fünfte Ton in derjenigen Tonleiter, in welcher die Modulation eines Tonſtücks geſchieht, oder die eigentliche Dominante, der fünfte Ton der Tonica eines Tonſtückes.

Quintabſatz, auch Halbkadenz genannt, ſ. Abſatz und Kadenz.

Quintatön, eine der gebräuchlichſten und auch angenehmſten Orgelſtimmen, iſt ein gedecktes Flötenregiſter von enger Menſur und ſo intonirt, daß es ſanft in die Quinte, eigentlich in die Duodecime, überſetzt; daher auch ſein Name. Gewöhnlich wird dieſe Stimme, bei mehr als einem Manuale, für das ſanfter regiſtrirte derſelben disponirt, denn ungeachtet ihrer hohen und in gewiſſem Betracht durchgreifenden Intonation, hat ſie doch etwas höchſt Angenehmes und Durchſichtiges, welches bei verſtändiger Miſchung mit anderen Regiſtern von ſchöner Wirkung ſein kann.

Quinte, ein Intervall von 5 Stufen, das 3 Gattungen unter ſich begreift, nämlich die reine, verminderte und übermäßige Quinte. Von Manchen wird auch die reine Q. die große, und die verminderte die kleine Quinte genannt. — Die reine Quinte, ein in mehrfacher Beziehung ſehr wichtiges Intervall, beſteht aus 3 ganzen Tönen und 1 großen halben Ton (f–c, c–g). Bei Berechnung der Aliquottöne kommt ſie unmittelbar nach der Oktave zum Vorſchein, und iſt daher nächſt dieſer die vollkommenſte Conſonanz. Bei der

Digitized by Google

mathematiſchen Intervallenbeſtimmung hat die reine Q. das Verhältniß 3:2, d. h. zwei Drittheile der Saite ihres Grundtons gehören dazu, um ſie zu erhalten. In der Harmonie kommt ſie nicht allein als ein ſehr weſentlicher Ton des harmoniſchen Dreiklangs, der deshalb auch wohl Quintakkord genannt wird, ſondern auch in diſſonirenden Akkorden als eine Conſonanz vor, wie im Septimen-, Nonen- und Quartquintenakkorde. Im Quintſextenakkorde aber erſcheint ſie als Diſſonanz, weil ſie hier urſprünglich die Septime des Grundtons ausmacht, da der Quintſextakkord nur durch die erſte Umkehrung des Grundſeptimenakkordes entſteht, bei welcher die Terz im Baſſe liegt, zu der die Septime jetzt die Quinte bildet, die jedoch auch nicht immer rein iſt. In jeder Tonleiter iſt die reine Q. ſechs Mal enthalten, d. h. mit 6 Stufen einer jeden Tonleiter kann eine reine Quinte aus den weſentlichen Tönen der Tonart verbunden werden; jedoch ſteht unter allen dieſen Quinten nur diejenige mit dem Grundton der Tonart in einem ſo engen harmoniſchen Verhältniß, welche wirklich die Quinte zu ihm oder der 5te diatoniſche Ton ſeiner Leiter iſt. Kein anderer Akkord, außer dem Grundakkord (dem Akkord über der Tonika), iſt daher auch von ſo weſentlicher Bedeutung in der Harmonie eines Tonſtückes als der über dieſer Quinte, den man eben deshalb, wie dieſe Quinte ſelbſt die Dominante (quinta toni), den Dominanten-Akkord nennt. — Die verminderte (kleine) Quinte beſteht aus 2 ganzen und 2 großen halben Tönen (h–f, fis–c), und ihr eigentliches Verhältniß iſt $^{45}/_{64}$. Im ſtrengen Style muß ſie, wie z. B. im Quintſextakkorde, wo ſie die eigentliche Diſſonanz iſt, immer als Diſſonanz behandelt und demnach vorbereitet und aufgelöſ't werden. Letzteres geſchieht dann immer eine Stufe abwärts. In der freien Schreibart wird jedoch nicht ſelten dieſe Regel übertreten, auf die Vorbereitung wohl gar keine Rückſicht genommen und die Auflöſung auch aufwärts vorgenommen. — Die übermäßige Quinte beſteht aus 4 ganzen Tönen (c–gis). Wie jedes andere übermäßige Intervall löſ't ſie ſich immer eine Stufe aufwärts auf. — Ihr eigenthümliches Verhältniß iſt $^{16}/_{25}$, weil ſie zwei übereinanderſtehende große Terzen in ſich ſchließt. In der Harmonielehre exiſtirt das Verbot: zwei große oder gar mehrere (reine) Quinten dürfen nicht unmittelbar nach einander in gerader Bewegung in einerlei Stimmen geſetzt werden; oder anders ausgedrückt: zwei oder mehrere große Quinten dürfen in einer und derſelben Stimme und parallel fortſchreitend nicht unmittelbar auf einander folgen. So iſt z. B. folgendes Sätzchen:

in dem die beiden tiefſten Stimmen drei Quinten bilden, vollkommen unrichtig, und der Sprachgebrauch ſagt: es ſind Quinten, oder falſche Quinten in dieſem Satze. Es wird alſo hier der Ausdruck Quinte im Sinne von Fortſchreitung gebraucht, wie man denn auch wiſſenſchaftlich dergleichen fehlerhafte Stimmbewegungen Quintenfortſchreitungen, Quintenfolgen, Quintenparallelen nennt (natürlich immer den Begriff des Falſchen, Unrichtigen

Digitized by Google

oder Fehlerhaften supponirt). Es würde hier zu weit führen, wollten wir uns in Untersuchungen über die Entstehung und Ursache des Quintenverbotes einlassen; auch können wir nicht die verschiedenen Ansichten der Theoristen gegen einander abwägen, von denen Einige ziemlich lax über die Quintenfolgen denken, Andere wieder äußerst streng dieselben, wo und wie sie auch vorkommen mögen, verpönen. Wahr ists, daß in gar vielen Fällen die Folge mehrerer großer Quinten unmittelbar nach einander und in ein und derselben Stimme für das Ohr etwas Widriges hat; wiederum aber können Akkordverknüpfungen aufgestellt werden, in denen die Widrigkeit ganz verschwindet und die Quintenparallelen fast nur fürs Auge da sind. Als die Mitte zwischen allzugroße Strenge und wiederum Laxheit haltende Regel ist wohl aufzustellen: Wenn Quintenparallelen in gerader Bewegung zugleich in solche Dreiklänge führen, die nicht in der nächsten Verwandtschaft zu einander stehen, so wirken sie widrig, weil die Gleichheitsbewegung der gemeinschaftlich herauf- und heruntergehenden Intervalle der Sprungbewegung der harmonischen Verknüpfung und zwar in den einfachsten harmonischen Dreiklangsverhältnissen gradehin widerstreitet. Daraus folgt ferner: Je gleichmäßiger nun die einzelnen Tonfortschreitungen in Höhen- und Tiefen-Entfernungen mit einander gehen und je größer doch dabei der Harmoniesprung wird, desto schlechter, desto widersprechender wird die musikalische Führung. (S. eine Abhandlung über die Quinten von Fink in der „Cäcilia", Bd. 12, pag. 75 ff., wo auch diese Regel weiter ausgeführt wird). Zu vermeiden sind übelklingende Quintenparallelen am leichtesten dadurch, daß man die parallel einherschreitenden Stimmen gegen einander umkehrt, oder den Gang einer der beiden Stimmen ändert, oder auch die Gegenbewegung wählt. Je voll- und vielstimmiger ein Tonsatz ist, desto weniger braucht man sich betreffs der Quintenparallelen zu geniren; immer aber thut man auch hier wohl, sie in den äußersten Stimmen, wo sie zu sehr auffallen, zu vermeiden. Erlaubt sind Fortschreitungen in Quinten, wenn auf eine große (reine) derselben eine kleine (verminderte) folgt; doch vermeidet man diese Art von Fortschreitungen ebenfalls gern in äußersten Stimmen. Zwei kleine Quinten hintereinander dürfen unbedenklich auf einander folgen. — Eine andere Art von falschen Quinten sind die sog. verdeckten Quinten, welche durch das Fortschreiten zweier Stimmen in gerader Bewegung zu einer großen Quinte entstehen, oder mit anderen Worten, welche erst zum Vorschein kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere (Uebergangs-, Durchgangs-) Töne ausgefüllt wird, z. B.

Viele halten dergleichen Folgen für gar nicht fehlerhaft, weil sie im Grunde doch keine eigentlichen Quintenparallelen sind; aber es muß doch auch zugegeben werden, daß nicht selten solche verdeckte Quinten noch übler klingen, als die eigentlichen falschen Quinten in den wirklichen Parallelen. — In einer anderen Bedeutung denn als Intervall kommt Quinte in der Musik vor: als Name

Digitized by Google

der e-Saite auf der Violine. Eigentlich sollte man diese Quarte nennen, weil sie die vierte Saite des Instruments ist; weil aber auf dem Violoncell und der Viola die a-Saite Quarte heißt, so wollte man für die a-Saite der Violine diesen Namen auch beibehalten, und nannte somit die e-Saite die Quinte, franz. Chanterelle (spr. Schangterell'). — Und endlich ist Quinte auch der Name einer Orgelflötenstimme, die offen auch Quintflöte heißt und so eingerichtet ist, daß jede Pfeife, statt des nach Maßgabe der entsprechenden Taste ihr zukommenden Tones, die Quinte desselben hören läßt. Nur in Gemeinschaft mit mehreren anderen höheren oder tieferen Octavenregistern kann eine solche Quintstimme gebraucht werden, weil sie nur zur Ausfüllung dient und nie zu merklich hervortreten darf. Disponirt wird sie zu 12, 6, 3 und $1\frac{1}{2}$, auch $\frac{3}{4}$ Fuß; immer aber muß sie über die Hälfte kleiner sein als das Principal. Mit gedeckten Pfeifen heißt sie Nasat; nach Rohrflötenart verfertigt Rohrquinte, nach Spitzflötenart Spitzquinte, und ins Pedal gestellt auch wohl Quintenbaß. — Nach reinen Quinten, was wir noch zum Schluß zu bemerken haben, geschieht gewöhnlich auch die Stimmung der Tasten- und überhaupt harmoniefähigen Instrumente, und man pflegt daher von denselben auch wohl, wenn sie rein gestimmt sind, zu sagen, sie sind quintenrein; Tasteninstrumente jedoch können wegen der nöthigen Temperatur niemals vollkommen quintenrein gestimmt werden; auch die Harfe und manche Schlaginstrumente nicht, wie das Hackebrett u. a., und zwar aus demselben Grunde; nur die Bogeninstrumente, als Violine, Violoncell u. s. w., deren Saiten um eine Quinte von einander entfernt liegen, sind einer solchen Quintenreinheit fähig.

Quinten, (falsche), s. den vorhergehenden Artikel.

Quintenakkord, dasselbe was Dreiklang, s. Akkord.

Quintenbaß, s. Quinte.

Quintenfolge, s. Quinte.

Quintenfuge, auch **Quartquinten-Octavenfuge**, die Benennung der gewöhnlichen Fuge, in der Führer und Gefährte bekanntlich in Tonica und Dominante (also eine Quinte höher oder Quarte tiefer, dritte und vierte Stimmen aber in den Octaven der beiden ersten Stimmen einzutreten pflegen), zum Unterschiede von Sekunden-, Terzen- und anderen imaginären oder erkünstelten Fugen.

Quintenparallelen, s. Quinte.

Quintenrein, s. Quinte.

Quintenzirkel. Um die Nothwendigkeit der Vorzeichnung von Kreuzen oder B-en bei den Tonarten außer C-dur einzusehen, hat man nur nöthig die Stufengrößen der Tonleiter mit dem bestimmten Sitze ihrer halben Töne quinten- oder quartenweise höher zu versetzen. Fährt man nun mit der quintenweisen Versetzung der harten oder weichen Tonart immer weiter fort, so kommt man, bei der modernen Einrichtung des Tonsystems, in welchem z. E. die Töne gis und as, oder cis und des gleichklingend sind, mit der zwölften Quinte jederzeit wieder in die Tonart, von welcher man diese quintenweise Versetzung angefangen hat. Weil man nun die zwölf harten oder weichen Tonarten bei diesem Prozesse gleichsam in einem Zirkel durchläuft, so sind die älteren Tonlehrer dadurch bewogen worden, diese Folge der Tonarten den Quintenzirkel zu nennen. — Versetzt man die harte oder weiche Tonart quartenweis, so entsteht der Quartenzirkel, in welchem man die Tonarten in umgekehrter Ordnung wie beim Quintenzirkel durchläuft. — (Eine detaillirtere Darstellung des Verfahrens mit dem Quinten- und Quartenzirkel, welches für Musikschüler zur Deutlichmachung und Einprägung der verschiedenen Tonarten und ihrer charakteristischen Unterscheidungen nicht ohne Nutzen ist, findet man in Marx' „Allgemeine Musiklehre").

Quinterne, ein veraltetes Saiteninstrument, das zur Gattung der Zithern

Digitized by Google

gehörte. Es war mit 8 Darmsaiten bezogen, von denen aber immer zwei und zwei nur einen Ton gaben, also doppelchörig. Der tiefste Chor gab c, der zweite f, der dritte a und der vierte eingestrichen d. Der ganze Instrumenten-Korpus glich dem der Guitarre, nur waren die Zargen nicht höher als ungefähr bei der Violine. Gespielt ward das Instrument ganz wie eine Guitarre oder Zither, hatte auch Bunde auf dem Halse, aber war im Ganzen zu unvollständig, daß es der Guitarre zuletzt nicht ganz hätte Platz machen sollen.

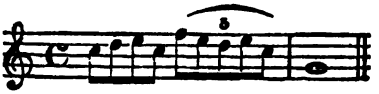
Quintett, ital. Quintetto, franz. Quintuor (spr. Kengtüor), unterscheidet sich vom Quartett nur dadurch, daß es ein Tonstück von 5 Stimmen ist, während das Quartett nur auf 4 Stimmen berechnet ist. Unter dieser Bezugnahme gilt auch hier alles das, was unter dem Art. Quartett über ein solches Musikstück gesagt wurde.

Quintfagott. Hierunter verstehen Einige den sog. Doppel- oder Contrafagott; Andere den um eine Quinte höher stehenden, auch Fagottino genannten Fagott. (S. Fagott).

Quintflöte, s. Flöte und Quinte.

Quintilian, s. Aristides Quintilianus.

Quintole, eine Gruppe von fünf Tönen, in die eine größere Note zerlegt worden ist. Eine halbe Note hat z. B. vier Achtel; zerlegt man sie in fünf kleinere gleiche Noten, oder rechnet man fünf Achtel auf eine halbe Note, so heißt die Gruppe dieser (uneigentlich Achtel genannten) kleineren Noten eine Quintole. Die Quintole wird durch die von einem Bogen überspannte Ziffer 5 kenntlich gemacht, z. B.



Der erste der 5 Töne der Q. wird betont, die übrigen folgen gleichmäßig und ohne Accent nach.

Quintquartenakkord, dasselbe was Quartquintenakkord, (s. d.).

Quintsekundenakkord, dasselbe was Sekundquintenakkord, (s. d.).

Quintsextenakkord, s. unter Akkord.

Quintuor, s. Quintett.

Quodlibet, von dem lat. quod libet = was beliebt, zunächst im Allgemeinen eine Verbindung mannichfaltiger kleiner Dinge; dann in der Musik insbesondere ein Tonstück, in welchem kleinere Sätze, kurze Gedanken aus verschiedenen anderen wo möglich bekannten größeren Werken zusammengestellt, aneinandergereiht sind, um einen komischen Effekt hervorzubringen. Dieser kann aber nur auf dem Contraste beruhen, und so kommt es bei Anfertigung solcher Quodlibets, die nun für irgend ein oder mehrere Instrumente oder Singstimmen bearbeitet sein können, hauptsächlich nur auf eine glückliche Wahl und dann Anordnung der einzelnen Sätze an, damit eben der Contrast recht schneidend, und darum komisch, werde. Mit Potpourri (s. d.) und dergl. Tonstücken hat das Q. wohl viel Aehnlichkeit; doch liegt wohl das Wesen der Q. mehr im Vorherrschenlassen eben des Komischen, selbst Burlesken in der Zusammenstellung.

Digitized by Google

R.

R, der 17te Buchſtabe im deutſchen Alphabet, kommt in der Muſik wohl nur als Abbreviatur von Ripieno und rechte (nämlich Hand) vor.

Raab, Leopold Friedrich, geb. zu Glogau im J. 1721, erhielt während der Zeit ſeines Gymnaſialbeſuches in Breslau Violin-Unterricht von einem gewiſſen Rau, und widmete ſich dann der Muſik ausſchließlich. Zu weiterer Ausbildung ging er noch nach Berlin, wurde im Violinſpielen daſelbſt Franz Benda's Schüler, und trat um 1753 in die Kapelle des Markgrafen Karl. Nach deſſen Tode wurde er Kammermuſikus beim Prinzen Ferdinand von Preußen, der ihn auch ſpäter zum Direktor ſeines Orcheſters ernannte. 1784 war er in Berlin noch am Leben. — Konzerte, Solo's und Sinfonien von ſeiner Kompoſition, in der Manier Benda's, waren bekannt. — Sein Sohn, Ernſt Heinrich Otto R., geboren zu Berlin im J. 1750, bildete ſich unter ſeiner Leitung ebenfalls zu einem trefflichen Violinſpieler und erhielt gegen 1770 (neben ſeinem Vater) eine Anſtellung in der Kapelle des Prinzen Ferdinand von Preußen. 1784 machte er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland und ging nachgehends auch nach Petersburg, wo ſein Spiel ihm die Stelle eines kaiſerlichen Kammermuſikus verſchaffte. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts lebte er noch in der ruſſiſchen Hauptſtadt.

Raaff, falſche Schreibart für Raff (Anton), ſ. d.

Raagnies, ſ. Indiſche Muſik.

Raas de vaches, ſchlechte Schreibart für Rans oder Ranz de vaches, ſ. Kuhreihen.

Rabanna, eine Art Pauke der Hindus, beſonders bei den Frauen im Gebrauch. Sie beſteht aus einem ovalrunden niedrigen Korpus und wird mit der Hand geſchlagen. Am meiſten dient ſie zur rhythmiſchen Begleitung des Geſanges.

Rackemann, Friedrich Chriſtian, geb. zu Bielefeld im J. 1735, ſtudirte das Violin- und Flöteſpielen in Berlin unter Leitung der Kammermuſiker Seyfarth und Riedt und wurde 1755 Kammermuſikus des Prinzen Heinrich von Preußen, der ihn auch ſpäter zu ſeinem Sekretär ernannte. Geſt. iſt er zu Berlin gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. — Er gehörte zu den ausgeichneteren Violin- und Flötenvirtuoſen ſeiner Zeit und war auch als Komponiſt von Liedern und Geſängen nicht unangeſehen.

Rackett, bisweilen auch **Rankett**, ein veraltetes Blasinſtrument von Holz, in deſſen rundem Korpus ſich die Röhre, durch welche die Luft geblaſen wurde, 9mal umſchlang, ſo daß man dieſelben tiefen Töne darauf hervorzubringen im Stande war, als wenn das ganze Inſtrument noch 9mal ſo lang geweſen wäre. Es hatte viele Tonlöcher, aber nur 11 davon wurden gebraucht, und theils mit den Fingern, theils aber auch mit den Ballen an den Handwurzeln bedeckt.

Digitized by Google

Das Anblasen geschah mittels eines Rohrs, über welches, wie bei der Schalmey, eine Kapsel oder Büchse mit einem Mundloch geschoben war, so daß der Mund die Luft nicht unmittelbar in das Rohr, sondern in die Kapsel blies, aus welcher sie dann erst in das Rohr drang. Man bediente sich des Instruments in verschiedenen Dimensionen. Der Korpus der ersten Gattung war nur 11 Zoll lang, hatte aber gleichwohl einen Umfang vom Contra-C bis zum kleinen g. Eine kleinere Gattung hatte einen Umfang vom Contra-F bis zum kleinen c., eine dritte vom großen C bis zum kleinen g und eine vierte vom großen G bis zum eingestrichen d. Die Spielart aller vier Gattungen war gleich. Nach Prätorius (Syntag. mus., Th. 2, Kap. 14) soll der Ton des R. dem ähnlich gewesen sein, welcher entsteht, wenn man durch Papier auf einem Kamme bläst. So war er denn wohl so schnarrend wie der Ton eines schlechten Fagotts etwa. Joh. Christ. Denner (s. d.) verbesserte das Instrument zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, und nannte sein Fabrikat nun Stock- oder Racketten-Fagott; er soll dadurch aber, was noch wichtiger ist, auf die Erfindung der Klarinette gekommen sein, und das R. selbst ward, besonders nachdem auch der Fagott mehrere Vervollkommnungen erfahren hatte, sowohl in seiner alten als neuen verbesserten Gestalt nach und nach ganz vergessen. — In alten Orgeln findet man auch wohl ein Register mit dem Namen R. Es ist dies ein gedacktes Schnarrwerk, das zu 16 und 8 Fußton disponirt ward, und wodurch der Ton eben jenes Blasinstruments nachgeahmt werden sollte.

Rackett-Fagott, s. den vorhergehenden Artikel.

Racknitz, Joseph Friedrich Freiherr von, geb. zu Dresden am 3. November 1744, bildete sich schon frühzeitig zu einem fertigen Klavierspieler und studirte auch die Komposition. Mit 17 Jahren trat er in den sächsischen Militärdienst, verließ denselben aber 1769 wieder, ward 1774 Kammerherr und 1790 churfürstl. Hausmarschall. Nachgehends zum Hofmarschall ernannt, ward ihm die Intendanz des Theaters und der Kapelle in Dresden übertragen und er soll in dieser Stellung sehr vortheilhaft gewirkt haben. Nachdem er 1806 zum Oberküchenmeister, und 1809 zum ersten Hofmarschall war ernannt worden, starb er am 10. April 1818. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind Klaviersonaten, Lieder und Gesänge (französische und deutsche) und Entre'actes im Klavierauszuge erschienen. Dann ist er auch als Kunstschriftsteller aufgetreten in den Werken: „Briefe über die Kunst an eine Freundin" (1792), „Darstellung der Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker" (Leipzig, 1796) und „Skizze einer Geschichte der Künste" (Dresden, 1812).

Radecke, Robert, geboren den 31. Oktober 1830 zu Dittmannsdorf bei Waldenburg in Schlesien, erhielt von seinem Vater, dem Organisten und Kantor genannten Ortes, den ersten Unterricht im Klavier-, Violin- und Orgelspielen, so wie im Generalbaß und in der Komposition, spielte auch als Knabe schon in den Konzerten der Umgegend. Während er in den Jahren 1845—1848 in Breslau das Gymnasium besuchte, genoß er im Klavier- und Orgelspielen den Unterricht Ernst Köhlers, im Violinspiel den Lüstners und in der Komposition den Brosigs. 1848 ging er dann nach Leipzig aufs Conservatorium der Musik,

Digitized by Google

studirte daselbst zwei Jahre lang und war nachher in Leipzig noch als Musiklehrer und eine Zeit lang als Vicedirektor der Singakademie thätig, bis er zu Neujahr 1853 am leipziger Stadttheater auch als Chordirektor angestellt wurde. Diese Stelle mußte er aber schon Michaelis desselben Jahres wieder aufgeben, weil ihn seine Militärpflicht nach Preußen zurückrief; er ging daher nach Berlin, diente sein Freiwilligen-Jahr ab und verblieb auch nachgehends — und bis auf den heutigen Tag — in der preußischen Hauptstadt. Hier gab er zuerst mehrere Jahre hindurch allwinterlich Soiréen für Kammermusik, errichtete dann (seit dem Winter 1858 auf 1859) große Orchester- und Chorgesangs-Konzerte (nach Art der in Leipzig stattfindenden Gewandhaus-Konzerte) und ist fortwährend als Klavierlehrer mit Erfolg thätig. Sein tüchtiges Kunststreben wurde durch die Verleihung des Titels eines „königlichen Musikdirektors" — im J. 1859 — belohnt. — R. ist ein fertiger Klavier-, Violin- und Orgelspieler, überhaupt in der gesammten musikalischen Praxis wohlbewandert und gehört auch zu den talentirteren jüngeren Komponisten. Von seinen Arbeiten sind bis jetzt im Druck erschienen: 7 Hefte Lieder für eine Singstimme, mehrere Hefte Gesänge für zwei und drei Frauenstimmen, zwei- und vierhändige Klavierstücke, Pieçen für Klavier und Violine, und Klavier und Cello, eine Ouvertüre für großes Orchester zu „König Johann" (von Shakespeare).

Radicati, Felice Alessandro, geboren zu Turin im J. 1778, war im Violinspielen ein Schüler Pugnani's, wurde dann königl. sardinischer Kammermusikus, und 1815, nach mehrfältigen Kunstreisen innerhalb Italiens, Orchesterdirektor an der Kirche S. Petronio und Violinprofessor am Liceo filarmonico in Bologna. Gestorben ist er im J. 1823 an einem Sturz aus dem Wagen, mit dem scheu gewordene Pferde durchgingen. Gedruckt erschienen von ihm Streichquintette, Quartette und Trio's, Violinduette, Variationen für Violine, italienische Arietten. Er hat aber auch mehrere Opern geschrieben, und von diesen ist z. B. „Ricciardo Cuor di leone" in Bologna aufgeführt worden.

Radziwill, Anton Heinrich, Fürst zu Olyka und Niewiesz, geb. am 13. Juni 1775 im Großherzogthum Posen, seit 1815 Statthalter der genannten Provinz, und gestorben zu Berlin am 7. April 1833, war ein vortrefflicher Musikdilettant, — angenehmer Tenorsänger, guter Cellist und auch talentvoller Komponist. In letzterer Beziehung hat er sich, außer durch Instrumentalstücke und Gesänge, besonders durch seine Musik zu Göthe's „Faust" bekannt gemacht. Ueber die Sensation, welche diese Arbeit in den 30er Jahren gemacht hat, darf man sich indeß nicht täuschen; sie (die Arbeit) ist, bei Lichte besehen, doch nur die Hervorbringung eines, wenn auch geistbegabten, Dilettanten und der Fachmusiker darf über gar Manches in ihr wohl billig den Kopf schütteln.

Räthselkanon, s. Kanon.

Rafael, Carl Franz, im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts zu Senftenberg in Böhmen geb., ging nachgehends nach Prag und trat daselbst ins Conservatorium, den Contrabaß zu seinem Hauptinstrumente wählend. Als Contrabassist fand er auch später eine Anstellung am Theater zu Brünn, gab

Digitized by Google

aber nachgehends den Contrabaß auf und wurde Bühnensänger. Als solcher kam er u. a. auch nach Breslau, ging aber hier (Ende des Jahres 1828) vom Theater ab und beschäftigte sich mit Komponiren und Gesangunterrichtgeben. Im Herbst 1837 kam er von Breslau nach Troppau als Theaterkapellmeister, wo er bis 1840 blieb: dann ging er als Chordirektor nach Brünn. — Man hat von ihm Kirchenstücke verschiedener Art, mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Raff, Anton, einer der ausgezeichnetsten Sänger des vorigen Jahrhunderts, wurde im J. 1714 zu Gelsdorf, einem kleinen Dorfe im Jülich'schen, geboren und von seinem Onkel behufs der ersten Erziehung ins Haus genommen, da sein Vater, ein Schäfer, sich nur wenig um ihn bekümmern konnte. Zum geistlichen Stande bestimmt, studirte er bis in sein 20stes Jahr bei den Jesuiten in Köln, kannte aber bis dahin noch keine Note. Da sich inzwischen eine Abneigung gegen das geistliche Leben bei ihm eingestellt hatte, so nahm er die Stelle eines Haushofmeisters, auf dem Gute des Herrn von Gudenau in Gelsdorf an, verwaltete dieses Amt bis 1736 und trieb in seinen Freistunden auch etwas Musik, namentlich Gesang. Seine schöne Tenorstimme ward allgemach in weiteren Kreisen bekannt und endlich hörte auch der Churfürst von Köln von ihr, der den Haushofmeister vor sich kommen und singen ließ. Voll Erstaunen über seine Leistungen, nahm der Fürst R. (im J. 1736) mit nach München; hier machte der musikalische Haushofmeister ebenfalls Aufsehen, wurde von Ferandini noch etwas geschult und trat endlich auch mit einer Partie in einer Oper des genannten Komponisten auf. Glücklich wie dieser Versuch ausfiel, begriff R. doch, was ihm noch zum eigentlichen Kunstsänger fehlte, und ging nun zu höherer Ausbildung nach Bologna zu dem berühmten Bernacchi. Unter dieses Meisters Leitung studirte er bis ins Jahr 1738 mit beispiellosem Eifer und Fleiß, debütirte dann in Florenz und erregte darauf bis ins J. 1742 auf den übrigen bedeutendsten italienischen Theatern einen wahren Enthusiasmus. 1742 kehrte er nach Deutschland zurück, sang in München bei der Vermählungsfeier des Churfürsten Carl Theodor, dann bei der Kaiserkrönung in Fankfurt und endlich in Wien eine längere Zeit. 1750 ging er wieder nach Italien, von da 1752 nach Lissabon und endlich 1755 nach Madrid; mit Farinelli kehrte er 1759 nach Italien zurück und sang daselbst noch bis ins Jahr 1770, u. a. auch in Rom, wo ihn der Pabst zum Ritter vom goldnen Sporn machte. 1770 ging er nach Deutschland zurück, trat zu Mannheim in Holzbauers „Günther von Schwarzburg" zuerst wieder auf, machte dann noch eine Reise nach Paris, und folgte endlich im J. 1779 dem Churfürsten von der Pfalz als Kammersänger nach München. Nach und nach immer mehr die Lust zum öffentlichen Auftreten verlierend, beschäftigte er sich häufig mit Gesangunterrichtgeben; seine außerordentliche Strenge aber ließ ihn nicht gar viele Schüler gewinnen, oder schreckte wenigstens die meisten von denen, die er schon hatte, wieder von sich zurück. Nachdem er in seinen letzten Lebensjahren immer tiefer in ein frömmelndes, bigottes Wesen versunken war, starb er zu München am am 28. Mai 1797. — Der ungeheure Enthusiasmus, den R. fast durch ein halbes Jahrhundert erregt, soll wohlberechtigt gewesen sein; denn alle seine

Digitized by Google

Zeitgenossen stimmen darin überein, das er in Allem was Stimmklang, Tonbildung, Fertigkeit, Pronunciation, Geschmack u. s. w. angeht, ganz unübertrefflich gewesen sei.

Raff, Joachim, geboren am 27. Mai 1822 zu Lachen, am züricher See, wurde für den Schulstand erzogen und bekleidete auch mehrere Jahre das Amt eines Oberlehrers; dann aber, im J. 1843, erwachte die Liebe zur Musik so mächtig in ihm, daß er sich der Kunst, die er von jeher mit Eifer getrieben hatte, ausschließlich zu widmen beschloß. Seit der Zeit lebte er, fleißig komponirend und musikalisch-literarisch thätig, theils am Rhein, theils in Weimar, von letzterer Stadt aus hauptsächlich für die Bestrebungen Liszts in propagandistischer Weise thätig; seit einigen Jahren ist er jedoch dem weimarischen Banne entzogen und lebt in Wiesbaden. — Von seinen Kompositionen, die viel Geschick, aber nicht immer einen reinen Geschmack verrathen, ist eine ziemliche Anzahl im Druck erschienen: Klaviersachen verschiedenster Art, Einiges für Klavier und Violine und für Klavier und Violoncell, eine Fantasie „Die Liebesfee" für Violine mit Orchesterbegleitung, Lieder und Gesänge. Eine Oper von ihm, „König Alfred" ist in Weimar mit ziemlichem Erfolg in Scene gegangen, hat sich aber noch nicht weiter verbreitet. Als Musikschriftsteller ist er mit Aufsätzen in verschiedenen musikalischen und anderen Zeitschriften aufgetreten; auch ein Buch über Richard Wagner („Die Wagnerfrage") ist aus seiner Feder geflossen.

Raffanelli, Luigi, ausgezeichneter italienischer Baß-Buffo, geb. nach Einigen 1750 zu Pistoja, nach Anderen 1752 in einem Dorfe der neapolitanischen Provinz Lecce, betrat in seinem 22sten Jahre die Bühne und sang zuerst bis ins J. 1799 auf dem Theater de' Fiorentini zu Neapel, durch seine unwiderstehliche Komik Alles hinreißend, dann, mit immer steigendem Beifalle, bis 1789 auf den übrigen bedeutenderen Theatern Italiens. 1789 wurde er von Viotti für die unter dessen Direktion stehende vortreffliche ital. Operngesellschaft zu Paris engagirt, sang daselbst bis ins Jahr 1792 und ging dann 1793 nach Wien. Das Jahr darauf kehrte er nach Italien zurück und ging von da, nach Verlauf einiger Jahre, nach London. Von hier aus wurde er 1802 wieder an die neuorganisirte ital. Oper nach Paris berufen, ging 1804 nach Mailand, wo er noch eine ganze Reihe von Jahren sang und endlich auch am 15. Juni 1825 starb.

Raga und **Ragini**, s. Indische Musik.

Ragis, s. Indische Musik.

Ragnys, dasselbe was Ragis, s. Indische Musik.

Ragué, (spr. Ragheh), Louis Charles, geschickter französischer Dilettant, lebte von ungefähr 1775 bis zum Ausbruch der Revolution zu Paris und zog sich dann auf ein Landgut in der Nähe von Moulins zurück. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. In den Jahren 1784 und 1786 kamen in Paris die Opern „Memnon" und „L'Amour filial" von ihm zur Aufführung, und dann hat er auch eine ziemliche Anzahl Harfensachen verschiedenster Art, so wie auch drei Sinfonien publicirt.

Raj, Pietro, geb. 1775 zu Borghetto in der Provinz Lodi, erlernte die Anfangsgründe der Musik in Lodi, erhielt dann von Gazzaniga in Crema

Digitized by Google

Unterricht im Generalbaß und der Komposition, und trat endlich zur höhern Ausbildung in das Conservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel, wo zuerst Sala, und dann Piccini seine Studien leiteten. Nach Beendigung derselben ward er Kapellmeister an der Incoronata zu Lodi, fixirte sich aber 1805 in Mailand, wo er 1808 am Conservatorium als Gesangsprofessor angestellt wurde und anfangs der 40er Jahre noch am Leben war. — Er schrieb mehrere theatralische Gelegenheits-Kantaten und viele Kirchenkompositionen, welche letztere namentlich in Italien Achtung genießen; als Gesangslehrer hatte er ebenfalls einen guten Ruf.

Raimondi, Ignazio, in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wahrscheinlich in Neapel geboren, bildete sich unter Barbella zu einem vortrefflichen Violinspieler und ging 1762 nach Amsterdam, wo er periodische Konzerte errichtete. 1777 war er noch daselbst, scheint aber vor 1780 noch sich wo anders hinbegeben zu haben und man weiß überhaupt nicht, was seit der Zeit aus ihm geworden. — Gedruckt sind von ihm Violin-Konzerte, Streich-Quartette und Trio's. Dann erwähnen auch die Journale einer Sinfonie „Les aventures de Télémaque", die er 1777 in Amsterdam aufführte.

Raimondi, Pietro, der gelehrteste italienische Musiker unsres Jahrhunderts und vielleicht einer der größten Contrapunktisten aller Zeiten. Merkwürdigerweise ist man in weiteren Kreisen erst vor 8 Jahren auf ihn aufmerksam geworden durch seine Oratorium-Trilogie „Joseph" (s. weiter unten), damals, wo er schon am Ausgang seiner Laufbahn stand und schon eine mehr als 40jährige Thätigkeit hinter sich hatte, eine Thätigkeit, die — um nur Eins anzuführen — den italienischen Theatern zweiundsechzig Opern und 21 größere Ballets geliefert hat. Die Aufsuchung der Gründe des langen Unbekanntseins von einem so fruchtbaren und gelehrten Componisten wie Raimondi ist, kann uns hier nicht aufhalten; jedenfalls sind sie an erster Stelle in den heurigen Kunstzuständen Italiens zu suchen, die nicht danach angethan sind, ein stilleres Wirken und Schaffen zur Würdigung kommen und dem Musikalisch-Tiefern und Bedeutsamern Platz gewinnen zu lassen. — Raimondi wurde zu Rom am 20. Dezember 1786 geboren. Seine Eltern waren wenig begütert und da er noch dazu in seinem 12ten Jahre seinen Vater verlor, so mußte er froh sein, daß eine ältere Verwandte sich seiner annahm und ihn einem Geistlichen übergab, der ihm die lateinische Sprache und die nöthigen Vorkenntnisse, um sich der Kirche zu widmen, beibringen sollte. Allein die Neigung des Knaben zur Musik vereitelte die Mühe des Unterrichts in anderen Studien, die Natur brach durch, und seine Tante gab endlich ihre Einwilligung dazu, ihn im J. 1800 auf das Conservatorium della Pietà de' Turchini in Neapel zu schicken, wo la Barbara und Tritto (für Contrapunkt) seine Lehrer wurden. Nach 6 Jahren anhaltender Studien sah R. sich plötzlich der Unterstützung beraubt, die ihn auf dem Conservatorium erhielt, und mußte die Anstalt verlassen. Ohne alle Mittel wanderte er zu Fuß von Neapel nach Rom. Glücklicherweise fand er hier einen Oheim, Bruder seines Vaters, der ihn freundlich aufnahm. Allein seine Umstände erlaubten ihm nicht, dem Neffen die Mittel zu schaffen, seine künstlerische Ausbildung zu vollenden;

Digitized by Google

er beredete ihn nach Florenz zu der reichen Tante zu gehen, und gab ihm Reisegeld. So kam denn R. nicht ohne Zittern und Zagen nach Florenz und meldete sich halb krank bei seiner ehemaligen Gönnerin. Allein er wollte ja nicht Priester werden, mithin zog sie ihre fromme Hand von ihm zurück, war aber doch christlich genug, den kranken Jüngling in das Spital Santa Maria Nuova zu schicken. Nach Genesung von schwerer Krankheit ging er zu seiner Mutter, die jetzt in Genua wohnte, freilich in kümmerlichen Umständen. Er hatte inzwischen wieder Muth gewonnen und fing an zu fühlen, daß er seine Zukunft in sich selbst trage, und daß er genug gelernt habe, um der eigenen Kraft zu vertrauen. In Genua machte er sich an die Arbeit und gleich seine ersten Werke erregten Aufsehen. Er erhielt einen Ruf nach Florenz und schrieb dort für das Theater Pergola die Musik zu einem Drama. Noch in demselben Jahre wurde er nach Neapel eingeladen und lieferte für San Carlo die Oper „L'Oracolo di Delfo". Von diesem Zeitpunkte an begann seine ungeheure Thätigkeit. Aber die ernste Oper war nicht die Gattung, für welche er geschaffen war; dagegen offenbarte er gleich in den ersten Versuchen ein Talent für die komische Oper, welches unstreitig zu den vorzüglichsten gehörte. Sein bestes Werk in dieser Gattung ist „Il Ventaglio", zuerst 1831 zu Neapel und dann auf allen Theatern Italiens aufgeführt. Dennoch verdankt er seinen eigentlichen Ruhm nicht diesem Talente, und es ist wohl nicht zu leugnen, daß seine Werke für das Theater nicht so sehr durch reiche Erfindungsgabe und kühne Fantasie glänzen, als diejenigen seiner Zeitgenossen vom J. 1830 an. Seine eigentliche Sphäre ist die Kunst der mannichfaltigsten Combinationen der Töne; er ist ein contrapunktisches Genie, wie es vielleicht keins je gegeben hat. Diese wunderbare Gabe hatte ihm denn auch den Ruf des gelehrtesten Musikers in Italien verschafft und er wurde als Direktor des Conservatoriums nach Palermo berufen. Dort lehrte und wirkte er 18 Jahre lang und bildete viele tüchtige Schüler, doch isolirte ihn diese Stellung einigermaßen von der Musikwelt auf dem Festlande von Italien. Als nun vollends die politischen Stürme Sicilien heimsuchten, kehrte er in den vierziger Jahren nach Rom, seiner Vaterstadt, zurück. Dort hat er das kolossale Werk, das Oratorium „Joseph", ausgearbeitet, welches, wie schon oben bemerkt, in weiteren Kreisen auf ihn aufmerksam machte, und welches am 7. August 1852 im Theater Argentina in Rom zum ersten Male aufgeführt wurde. Es besteht dieses Oratorium aus drei Oratorien, welche die Geschichte Josephs umfassen. Das erste heißt „Potiphar" und enthält die Geschichte Josephs bis zu seiner Einkerkerung; das zweite, „Joseph", die Periode seiner Erhebung und Macht; das dritte, „Jacob", das Wiedersehen und den Tod des Patriarchen. Diese Oratorien wurden zuerst nach einander aufgeführt, aber von 3 verschiedenen Sänger- und Orchesterchören, und dann gleichzeitig, Ein Ganzes bildend — und sind also drei Oratorien in Einem! (Die Texte sind von einem sicilianischen Dichter, Giuseppe Sapio, so geordnet, daß sie Combinationen der Gesangsstücke zulassen). Es ist natürlich, daß der eigentlich dramatische Effekt wegen der Vereinigung der drei Handlungen, wenn man überhaupt dieses Wort hier gebrauchen darf, zu Einem Ganzen aufgegeben

Digitized by Google

werden mußte. Auch läßt es sich leicht begreifen, daß jeder besondere Theil des großen Ganzen nicht die Fülle und das Interesse eines einzeln in sich vollendeten Werkes haben kann, namentlich was Fantasie und melodischen Fluß betrifft, da der Komponist gezwungen ist, im steten Hinblick auf die Vereinigung Manches zu opfern, was sich gegen diese sträuben würde. Aber trotz alledem ist dieses Werk doch anstaunenswürdig; mag man so gering wie möglich von dem Fruchtbringenden einer solchen Combination denken, mag man sie unkünstlerisch, geund verkünstelt schelten — immer bleibt sie ein Zeugniß von einer außerordentlichen Gabe und wunderbar zähen Arbeitskraft. Noch andere Beispiele solcher ungewöhnlichen contrapunktischen Combinationen hat R. geliefert, und man kennt z. E. von ihm: zwei Fugen in Einer; 4 vierstimmige Fugen in verschiedenen Tonarten, welche zu einer einzigen 16stimmigen vereinigt werden können; 6 vierstimmige Fugen in verschiedenen Tonarten, zu einer 24stimmigen Fuge verbunden; eine Fuge von 64, in 16 Chöre getheilte Stimmen. Daß R's kompositorische Thätigkeit überhaupt eine ungeheure gewesen, ist schon oben angedeutet, und ist nur hier noch hinzuzufügen, daß er außer den schon erwähnten 62 Opern und 21 Balletten, nebst dem „Joseph", noch 5 Oratorien und eine Unmasse anderer größerer und kleinerer Kirchensachen (darunter die 150 Psalmen Davids 4-, 5-, 6-, 7- und 8stimmig im Palestrina-Styl, welche eine Sammlung von 15 Foliobänden bilden!) verfaßt hat. Nach einem mäßigen Ueberschlag hat er in ungefähr 40 Jahren über 2000 Musikstücke (nach den einzelnen Nummern gerechnet) geschrieben und davon ein gutes Viertheil in den strengsten contrapunktischen Formen, und einige in bisher unerhörten Combinationen! (S. rheinische Musik-Zeitung, Jahrgang 1852.)

Rallentando, (ital.), von rallentare — verlangsamen, die Bezeichnung, daß die ursprüngliche Bewegung in einem Tonstück auf eine Zeit lang ermäßigt, daß das Zeitmaaß gegen das überhaupt im Tonstück angenommenne für eine gewisse Dauer ein langsameres werden soll. (S. auch Ritardando). Wo das ursprüngliche Zeitmaaß wieder eintreten soll, wird die Bezeichnung a tempo hingeschrieben.

Rambach, August Jakob, geb. zu Truchitz in der Mittelmark im J. 1737, war erst Schulrektor, dann Hauptprediger in Quedlinburg an der Marktkirche, ward 1800 als Hauptprediger der St. Michaeliskirche nach Hamburg berufen, später aber an die St. Jakobskirche daselbst versetzt und starb als Doktor der Theologie und Scholarch im J. 1818. Er ist der Verfasser des für den Musikgelehrten interessanten hymnologischen Werkes: „Ueber Dr. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang, oder Darstellung Desjenigen was er als Liturg, als Liederdichter und Tonsetzer zur Verbesserung des öffentlichen Gottesdienstes geleistet hat ꝛc." (Hamburg, 1813).

Rameau, (spr. Ramoh), Jean Philippe (und nicht Jean Baptiste, wie Gerber schreibt), berühmter französischer Theoretiker und Komponist, geboren zu Dijon am 25. Oktober 1683. Seine Eltern, selbst musikalisch, ließen ihn frühzeitig die Musik cultiviren, und schon im Alter von 7 Jahren hatte er eine hübsche Fertigkeit auf dem Klavier. Zum Rechtsgelehrten bestimmt, trat er behufs wissenschaftlicher Studien in das Jesuiter-Collegium seiner Vaterstadt, war aber

Digitized by Google

ein sehr fauler und unfolgsamer Schüler und setzte seiner Neigung zur Musik alles Uebrige hintenan. So verließ er das Collegium schon vor Beendigung seiner vierten Klasse und gab sich nun ganz rückhaltslos und uneingeschränkt dem Musiktreiben hin, bildete seine Fertigkeit auf dem Klavier, der Orgel und der Violine aus und studirte bei seinem Vater und einigen Organisten Dijons den Contrapunkt. Ein Liebesverhältniß mit einer jungen Wittwe fing nach einiger Zeit an, ihn von seinen musikalischen Studien abzuziehen und seine Ausbildung zu verzögern; daher schickte ihn sein Vater im J. 1701 nach Mailand, in der Hoffnung, daß in der Fremde seine Liebe sich abkühlen und seine Neigung zur Musik wieder neu angefacht werde. Wie weit diese Hoffnungen verwirklicht wurden, ist nicht mehr zu entscheiden; genug er machte keinen langen Aufenthalt in Mailand, sondern ließ sich als erster Violinist beim Orchester einer Schauspielergesellschaft engagiren, die in den Städten des südlichen Frankreichs Vorstellungen gab. Nebenbei fing er auch an, sich als Orgelspieler einen Ruf zu machen. Nach einer mehrjährigen Abwesenheit kehrte er in seine Vaterstadt Dijon zurück, blieb aber nur kurze Zeit daselbst, trotzdem, daß ihm die Organisten-Stelle an der Sainte-Chapelle angetragen wurde, und wandte sich nach Paris, wohin er sich schon lange gesehnt hatte und wo er Ruhm und Ehre zu finden hoffte. 1717 kam er daselbst an und fand an dem berühmten Orgelspieler Marchand einen Freund und Beschützer, der ihm sogar auch noch einigen Unterricht ertheilte und ihn öfter als Remplaçant bei seinen verschiedenen Organisten-Funktionen benutzte. Diese Freundschaft aber fing an zu erkalten, nachdem R. an Marchand einige Orgelkompositionen gezeigt hatte und Letzterer einsehen mochte, daß ihm sein Schützling mit der Zeit ein gefährlicher Rival werden könnte. Die Gelegenheit zum offnen Bruch bot sich auch bald: die Organisten-Stelle an der Kirche St. Paul wurde vakant und die beiden Hauptbewerber waren Rameau und Daquin; Marchand hatte die Entscheidung darüber und war kleinlich genug seine Stimme dem gegen Rameau unbedeutenden Daquin zu geben, welcher auch denn die Stelle erhielt. R., der nun in Paris ganz ohne Aussichten für sein Fortkommen war, sah sich gezwungen, diese Stadt zu verlassen und einen Organistenposten in Lille anzunehmen; jedoch blieb er nicht lange daselbst, indem er die besser dotirte Stelle eines Organisten an der Cathedrale von Clermont (in Auvergne) erhielt, welche bis dahin sein Bruder (Claude Rameau, gest. 1761) inne gehabt hatte. Die Zurückgezogenheit der genannten Provinzstadt war seinen Studien günstig, und er fing namentlich an sich viel mit der Theorie der Tonsetzkunst zu beschäftigen, wie er auch fleißig komponirte. Nach Verlauf von vier Jahren hielt er es wieder an der Zeit, aus seiner Verborgenheit heraus und in die Welt zu treten, um die Früchte seiner Arbeiten und Studien zu ernten. Er löste nach vielen Schwierigkeiten seinen Kontrakt mit dem Domkapitel zu Clermont und ging im J. 1721 wieder nach Paris, wo seine erste Sorge war, seinen „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels“ drucken zu lassen, welcher im J. 1722 erschien und die Aufmerksamkeit der Musiker auf ihn lenkte. Mehrere Kantaten und Klaviersonaten trugen ferner dazu bei, ihn bekannt zu machen; er erhielt viele Schüler und

Digitized by Google

endlich auch die Organistenstelle an der Kirche Ste. Croix de la Bretonnerie. Der Wunsch, für die Bühne zu arbeiten, vermochte ihn Gesänge und Tanzstücke zu mehreren Stücken des Dichters Piron zu schreiben. 1726 erschien sein „Nouveau système de musique théorique“ und 1732 die „Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue“, welche Werke seinen Ruf als Theoretiker consolidirten. Damit, und daß man ihn den ersten Orgelspieler Frankreichs nannte, war aber sein Ehrgeiz noch keineswegs zufrieden; der Gedanke quälte ihn, daß es ihm, dem nun beinahe Funfzigjährigen, noch nicht gelungen war, die große Oper mit einem Werke zu betreten. Durch den reichen Generalpächter la Poplinière, dessen Frau er Klavierunterricht gab, kam er endlich zur Realisirung seines glühenden Wunsches. Auf die Verwendung des genannten Generalpächters erhielt er von Voltaire einen Operntext, „Samson“ betitelt, setzte ihn in Musik und führte das Werk mit Beifall in la Poplinière's Hause auf. Aber auf die Bretter der großen Oper kam es nicht, da Thuret, der Direktor dieses Instituts, von einer Oper biblischen Inhaltes Nichts wissen wollte; nun verschaffte ihm sein Mäcen la Poplinière jedoch einen andern Text „Hippolite et Aricie“ (vom Abbé Pellegrin), und am 1. Oktober des Jahres 1732 wurde diese Oper zum ersten Male gegeben. Sie fand anfangs eine sehr ungünstige Aufnahme, namentlich bei den Anhängern Lully's und R. wollte schon das Opernschreiben ganz aufgeben; doch gelang es den Bemühungen seiner Freunde, das Urtheil des Publikums nach und nach umzustimmen und ihm selbst wieder Muth einzuflößen, auf der betretenen Bahn fortzuwandeln. So ließ er innerhalb 27 Jahren nach seiner ersten Oper noch in die zwanzig andere theatralische Werke — Opern und sogenannte Ballet-Opern — nachfolgen, durch welche es ihm gelang, die Herrschaft auf der Bühne der großen Oper, wenn gleich nicht über Lully, doch neben ihm vollständig zu erringen. Als Meisterwerk unter denselben gilt „Castor et Pollux“, 1737 aufgeführt; von den übrigen sind noch anzuführen: „Les Indes galantes“, „Dardanus“, „Les Fêtes de Polymnie“, „Le Temple de la Gloire“, „Zaïs“, „Pygmalion“, „Naïs“, „Zoroastre“ (zu welcher Oper er die Musik des weiter oben erwähnten, nicht aufgeführten „Samson“ benutzte), „Acante et Céphise“, „Daphné et Eglé“, „Lysis et Délie“, „La Naissance d'Osiris“, „Anacréon“, „Zéphire“, „Nélée et Mirthis“, „Les Sybarites“, „Les Paladins“. Von dem König zum Kammerkomponisten ernannt, später auch geadelt und mit dem St. Michaels-Orden decorirt, starb endlich R., bis zu seinem letzten Athemzuge unermüdlich thätig, am 12. September 1764. — Die doppelte Bedeutung R's als Theoretiker wie als Komponist ist ganz unzweifelhaft. Wie Vieles, um zuerst von ihm als Theoretiker zu reden, von seinen theoretischen Systemen sich auch als unhaltbar herausgestellt hat, und wie Weniges auch noch für den heutigen Tag davon brauchbar ist, immer bleibt ihm das Verdienst, die Harmonielehre überhaupt zuerst in ein geordnetes System gebracht und die Grundregeln derselben auf eine gründliche Art entwickelt zu haben. Von seinen theoretischen Werken haben wir weiter oben schon einige angeführt; wir lassen hier die übrigen folgen, die einzelnen Streitschriften und kleinere Aufsätze, welche

Digitized by Google

er in Folge seiner Systeme herausließ, jedoch übergehend —: „Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique“ (Paris, 1737); „Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical“ (Paris, 1750); „Nouvelles réflexions sur la Démonstration de l'harmonie etc.“ (Paris, 1752); „Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe“ (Paris, 1754); „Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles etc.“ (Paris, 1760). — Ueber R. als Opernkomponisten, namentlich in Beziehung auf die Fortentwickelung, die sich Lully gegenüber durch ihn in der französischen Oper geltend macht, spricht sich Otto Jahn (in seinem „Mozart“, Bd. II., pag. 197 ff.) folgendermaßen aus: — „Rameau hatte sich, ehe er mit seinen Opern auftrat, als Organist und Instrumentalkomponist, ganz vorzugsweise aber als der Begründer einer Theorie der Harmonie großen Ruhm erworben. Von dieser Seite her zeigen sich auch in seinen Opern entschiedene Fortschritte. Die harmonische Behandlung ist reicher und mannichfaltiger, sie ist nicht allein oft neu und überraschend, sondern sogar gesucht und überladen. Die Begleitung ist nicht mehr die Ausfüllung des bezifferten Basses, sondern sie bewegt sich vielfach frei und selbstständig; auch ist das Orchester zu eigenthümlichen Effekten benutzt, sowohl durch Abwechslung und Zusammenstellung der Instrumente nach ihren verschiedenen Klangfarben, als durch selbstständige Motive, welche besonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieser Kunst das Orchester zu behandeln ist nicht allein gegen Lully, sondern auch der italienischen Oper gegenüber ein Fortschritt zu erkennen. In ähnlicher Weise sind ebenfalls den Chören die Fesseln einer bloß generalbaßmäßigen Behandlung abgenommen, die Stimmen bewegen sich freier und ausdrucksvoller. Auf die Ausführung der lyrischen Partien ist die vorgeschrittene Kunst des Sologesangs sichtlich von Einfluß gewesen, die Bewegung derselben ist freier, auch an Ansätzen zur Coloratur fehlt es nicht. Hier hat aber, obgleich Rameau sich in seiner Jugend eine Zeit lang in Italien aufhielt, eine maßgebende Einwirkung in der italienischen Musik doch nicht Statt gehabt; wir finden nicht allein die bestimmten Formen der italienischen Oper nirgends angewendet, sondern überhaupt weder in den Chören noch Sologesängen eine fest ausgeprägte Form selbstständig ausgeführter Musikstücke. Und wenn hier im Wesen die Weise der Lully'schen Oper gewahrt ist, so gilt dasselbe noch mehr von der Behandlung des Dialogs. Es ist derselbe streng gemessene recitativartige Gesang mit beständig wechselndem Takt mit einer Begleitung gehäufter Akkorde, deren fast auf jeden Ton der Singstimme ein neuer fällt; wenn gleich, wie sich von selbst versteht, die verschiedene Individualität des Komponisten auch hier einen gewissen freien Spielraum behält, so war doch der Grundcharakter des dramatischen Ausdrucks durch die Musik in den wesentlichsten Erscheinungen nicht geändert. Rameaus Oper war eine Ausbildung der Lully'schen, keine Umgestaltung ihres Princips. Ob das was derselben eigenthümlich war für einen wahren Fortschritt der Kunst zu halten sei, darüber wurde in jener Zeit mit großer Leidenschaftlichkeit gestritten; die Punkte, für welche man sich damals am lebhaftesten interessirte, berühren

Digitized by Google

uns jetzt am wenigsten. Die Thatsache ist nicht zu bezweifeln, daß Rameau mit entschiedenem Talent auf den von Lully gelegten Grundlagen einer französisch-nationalen Oper fortbauete; man wird sogar bei einem genauern Eingehen auf das Detail finden, das selbst die heutige dramatische Musik der Franzosen trotz aller Umwandlungen und verschiedenartigen Einflüsse, welche sie erfahren hat, so wie in ihrer großen Oper das Gerüste und der Zuschnitt jener ersten Oper noch deutlich zu erkennen ist, auch in manchen Wendungen und Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmischen und harmonischen Behandlung die Verwandtschaft mit jenen alten Meistern nicht verläugnet; ein Beweis, daß in dieser Tradition ein nationales Element sich geltend macht".

Ramis, oder **Ramos de Pareja**, oder **Pereja**, Bartolomeo, geb. zu Baeza in Andalusien um 1440, lehrte zuerst in Salamanca die Musik und ging dann nach Bologna (wahrscheinlich um 1480), wo er 1521 noch am Leben war. Die Vorlesungen, die er in Bologna gehalten, gab er als Buch heraus unter dem Titel: „De Musica Tractatus, sive musica practica" (Bologna, 1482). Aus unbekannten Gründen unterdrückte R. die erste Auflage dieses Buches kurz nach dessen Erscheinen und veranstaltete eine andere Ausgabe, die sich als verbessert ankündigte. Exemplare beider Ausgaben sind äußerst selten geworden. R. greift in diesem Buche heftig das Hexachordensystem Guido's an, und spricht sich auch gegen den Mißstand des Komma's 80:81 aus, zu dessen Abstellung er eine Art Temperatur vorschlägt. (Ueber den detaillirtern Inhalt des Buches s. übrigens Fétis Biogr. universelle", Art. Ramis).

Ramm, Friedrich, ausgezeichneter Oboe-Virtuos, geb. zu Mannheim am 18. November 1744, erhielt den ersten Unterricht auf der Oboe von einem pfälzischen Regimentsmusiker, Namens Stark, und machte so große Fortschritte, daß er in seinem 14ten Jahre schon in der Kapelle zu Mannheim als Oboist angestellt wurde. 1760 unternahm er seine erste Kunstreise, und zwar nach Frankfurt a. M., von wo aus er dann nach Holland ging; 1772 konzertirte er in Wien, 1778 in Paris und 1782 ging er das erste Mal nach Italien, überall großen Beifall erntend. 1784 war er in London und 1785 zum zweiten Male in Italien; dann ließ er sich auch in den Jahren 1786 und 1788 in Berlin hören, und endlich im J. 1807, in einem Alter von 63 Jahren, konzertirte er noch ein Mal in Mailand. Dem pfälzischen Hofe war er im J. 1779 nach München gefolgt, und hier feierte er im J. 1808 sein 50jähriges Dienstjubiläum als Kapellmusiker. Wann er gestorben, haben wir bis jetzt nicht in Erfahrung bringen können. — An Schönheit des Tones, Geschmack im Vortrage und Fertigkeit soll er in seiner Blüthezeit nur Wenige seines Gleichen gehabt haben.

Randhartinger, Benedikt, geb. den 27 Juli 1802 zu Ruprechtshofen in Oesterreich, erhielt von seinem Vater, der Schullehrer war, den ersten Musik-Unterricht, und wurde seiner schönen Sopranstimme wegen mit 10 Jahren als Sängerknabe in das k. k. Staats-Convict zu Wien aufgenommen, wo er auch drei Jahre lang Salieri's (letzter) Schüler in der Komposition wurde. 1832 wurde er Tenorist in der Hofkapelle und 1844 Vize-Hof-Kapellmeister. — Man kennt von ihm größere und kleinere Kirchensachen, sehr viele Lieder und Gesänge,

Digitized by Google

Klaviersachen, Sinfonien, konzertante Stücke für verschiedene Instrumente; dann hat er auch eine Oper, „König Enzio", verfaßt.

Ranisch, Christoph, geb. zu Dresden im J. 1596, war erst Hoforganist des Churfürsten Georg I. von Sachsen, und dann, nachdem er viele und große Reisen gemacht hatte, Hoforganist in Stockholm, wo er indeß schon 1638, nachdem er kaum einige Jahre daselbst gelebt hatte, starb. Er war einer der größten Virtuosen seiner Zeit auf dem Klavier und der Orgel.

Rankett, s. Rackett.

Rans, oder **Ranz de vaches,** s. Kuhreihen.

Raphael, Ignaz Wenzel, geb. im J. 1761 zu Münchengrätz in Böhmen, und gest. schon am 23. April 1799 zu Wien als Angestellter beim kaiserlichen geheimen Kammer-Zahlamt, war ein sehr geschickter Musikdilettant; er sang angenehm Tenor, spielte mehrere Instrumente, besonders Klavier, fertig und komponirte geschickt und gefällig. Bekannt und beliebt wurden von ihm die Ballette „Pygmalion" und „Das Veilchenfest", das Melodram „Virginia", Sing-Canons, Klaviervariationen, Lieder u. s. w. — Uebrigens ist er der Onkel (Vaterbruder) des Carl Franz Rafael (s. d.).

Rappel, ein altes orientalisches Instrument, besonders aber in Aegypten zu Hause, wo man es noch heutzutage bisweilen findet. Es war wie ein Ballnetz gemacht, unten mit einem Handgriff. Das oberste Stück zeigte einen Kranz in eiförmiger Gestalt, bisweilen mit Ringen versehen, aber meistentheils mit wunderlich geschnäbelten Spindeln durchstochen, die, wenn die Rappel geschüttelt wurde, hin und her schießen konnten. Dieser Spindeln sind 3, deren Enden Schlangenköpfen ähnlich sehen. Oben auf dem Instrumente befindet sich als Zierrath ein Monstrum, dessen Leib einer Katze gleich, am Kopfe aber wie ein Menschengesicht geformt ist. Die Aegypter glaubten, daß sie mit dem Geraffel dieses Instruments (weiter sind dessen Klänge nichts) den bösen Geist Typho vertreiben konnten. Im Kriege bedienten sie sich derselben auch zur Ermuthigung der Soldaten (wahrscheinlich wie wir unsrer Trommel durch rhythmischen Schlag oder Stoß).

Rappoldi, Eduard, geb. den 21. Februar 1839 zu Wien, erhielt frühzeitig von Jansa Unterricht auf der Violine und trat, zur höhern Ausbildung auf genanntem Instrumente, in seinem 12ten Jahre auf das wiener Conservatorium. Nach beendeten Studien gab er in öffentlichen Produktionen zum öftern Proben seines fertigen und geschmackvollen Spiels, auch auf Reisen (in den Jahren 1856 und 1858) durch Oesterreich und Oberitalien. Gegenwärtig ist der junge und noch vielversprechende Geiger am Hofopernorchester zu Wien angestellt.

Raselius, (Deutsch eigentlich: Rasel), Andreas, geb. zu Amberg um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, bekleidete seit 1583 ein Lehramt am Pädagogium zu Heidelberg, kam dann 1584 als Kantor und Lehrer an das Gymnasium zu Regensburg, woselbst er 1590 die Concordien-Formel unterschrieb, und wurde endlich im J. 1600 vom Churfürsten Friedrich IV. von der Pfalz als Hof-Kapellmeister wieder nach Heidelberg berufen, wo er 1614 starb. — 1589 erschien von ihm zu Nürnberg eine theoretische Schrift: „Hexachordum sive

Digitized by Google

Quaestiones musicae practicae". Dann hat man von ihm aus den Jahren 1594—1599 verschiedene Sammlungen Motetten, Psalmen und geistliche Lieder. Gerber führt noch mehrere theoretische Schriften R's an, die er in Manuscript hinterließ.

Raßmann, Christian Friedrich, deutscher Literator, 1772 in einem westphälischen Dorfe geb., machte seine Studien zu Halberstadt, und verbrachte den größten Theil seines Lebens zu Münster, wo er auch den 9. April 1831 starb. Von seinen Werken dürfte den Musiker am meisten angehen: „Pantheon der Tonkünstler, oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller ꝛc." (Quedlinburg und Leipzig, 1831), ein Buch, das neben einigem Guten viel Mangelhaftes enthält.

Rastral, von dem lat. rastrum (Harke, Rechen), das bekannte aus Messingblech zu fünf kleinen Federn oder Spitzen zusammengebogene Instrument, mit dem man die Liniensysteme zur Notenschrift aufs Papier zieht. Jene 5 Spitzen, welche natürlich unten einen feinen Spalt haben, damit sie die Dinte von sich geben, welche sich in den oberen Räumen sammelt, müssen in gleicher Entfernung von einander stehen, um die Linienintervalle in gehörig gleicher Ordnung und Größe zu erhalten. Man hat auch Maschinen, in welchen 4, 8 und noch mehr Rastrale in entsprechender Ordnung an einander gereiht sind, und mit welchen dann ganze Bogen auf einmal liniirt werden können. Solche Maschinen heißen Liniirmaschinen. Sie sind je nach dem Bedürfniß für Klaviermusik, wo bekanntlich immer 2 und 2 Systeme näher bei einander stehen müssen, für einstimmige Orchestersachen, Gesangsnoten mit den verschiedenen Begleitungen, Partituren u. s. w. eingerichtet. In welcher Form nun aber auch das Rastral erscheint, einzeln oder in maschinenmäßiger Verbindung, immer will es sehr accurat gefertigt sein, damit die einzelnen Enden ansprechen, und nicht die eine oder andere Linie ausbleibt, stärker oder feiner als die übrigen u. s. w. wird.

Rastrelli, Vincenzo, geb. zu Fano im J. 1760, lernte frühzeitig Musik und war dann, als noch junger Mensch, in seiner Vaterstadt als Lehrer, besonders im Gesang, sehr gesucht. Um 1780 ging er nach Bologna, um unter Pater Mattei den Contrapunkt zu studiren, wurde 1786 Mitglied der philharmonischen Akademie in genannter Stadt, und, nach Fano zurückgekehrt, Domkapellmeister daselbst. Als solchen lernte ihn der damalige churfürstl. sächs. Cabinetsminister Graf Marolini kennen, nahm ihn als Musiklehrer in sein Haus und dann mit nach Dresden, wo er bald die Stelle als churf. Kirchenkompositeur erhielt, welche er bis 1802 bekleidete. Darauf lebte er 4 Jahre lang in Moskau, ging dann nach Italien, wurde aber von hier bald wieder nach Dresden berufen. Der Urlaub zu einer Reise nach Italien wurde ihm 1814 von der provisorischen russischen Regierung verweigert; deshalb nahm er, da diese Reise zur Retablirung seiner derangirten Gesundheit nothwendig war, seinen Abschied, kehrte aber später, im Vertrauen auf die Wirksamkeit hochgestellter Gönner für eine neue Anstellung, wieder nach Dresden zurück. Seine Kirchenkompositeur-Stelle war inzwischen allerdings an Franz Schubert gegeben worden; er kam aber als Gesanglehrer an den Hof, und endlich im J. 1824 erhielt er zum dritten Male die Stelle

Digitized by Google

als Hof-Kirchenkomponist. Diese bekleidete er bis ins Jahr 1831, wo er Alters halber pensionirt wurde, und am 20. März 1839 ist er zu Dresden gestorben. Man kennt von ihm Messen, Vespern und andere Kirchenstücke, auch ein Oratorium „Tobia", so wie Arien, Canzonetten u. s. w.; Nichts von seinen Sachen aber ist von Bedeutsamkeit, und Alles verschwand spurlos noch während seiner Lebens- und Dienstzeit.

Rastrelli, Joseph, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Dresden am 13. April 1799, zeigte schon als kleiner Knabe viel Talent zur Musik und ließ sich bereits im Alter von 6 Jahren zu Moskau mit einem Violinkonzert öffentlich hören. Mit seinem Vater nach Dresden zurückgekehrt, erhielt er dort noch Violin-Unterricht beim Kammermusikus Poland und trat in seinem 10ten Jahre öffentlich auf. Den ersten Unterricht in der Harmonielehre erhielt er von dem Organisten Fiedler, ging aber 1814 mit seinen Eltern nach Italien, wo er, in Bologna, beim Pater Mattei noch den Contrapunkt studirte. Für Ancona schrieb er 1816 die Oper „La Distruzione di Gerusalemme", welche einigen Erfolg hatte, und 1817 kehrte er zu seinem Vater nach Dresden zurück, wo er 3 Jahre darauf als Violinist in der Kapelle angestellt wurde. Um diese Zeit schrieb er seine zweite Oper „La Schiava circassa", welche in Dresden mit glücklichem Erfolge aufgeführt wurde, und welcher in kurzen Zwischenräumen „Le Donne curiose" und „Velleda" folgten. In Folge letzterer Oper wurden ihm vom König von Sachsen die Mittel zu einer nochmaligen Bildungsreise nach Italien gewährt, und er schrieb auf derselben für die Scala zu Mailand die Oper „Amina" (1824), welche zwar Beifall, aber keine weitere Verbreitung gefunden hat. Nach Dresden zurückgekehrt, legte er seine Stelle als Kapellmusiker nieder und beschäftigte sich bloß mit Gesangunterrichtgeben und Komponiren, namentlich für die Kirche. 1828 erhielt er für zwei 8stimmige Psalmen, die er für die sixtinische Kapelle gesetzt hatte, vom Pabste den Orden des goldenen Sporns; 1829 ward er zum Correpetitor am Hoftheater und 1830 zum Musikdirektor an demselben ernannt. Als solcher brachte er noch die deutschen Opern „Salvator Rosa" (1832) und „Bertha von Bretagne" (1835) auf die Bühne, schrieb Entre'aktes, Balletmusiken, Einlagstücke in verschiedene Opern, Musiken zu verschiedenen Dramen u. s. w. und starb endlich am 14. November 1842 zu Dresden an einer Brustentzündung. — In seinen Sachen offenbart sich ein angenehmes Talent neben guten Studien, und gedruckt sind von ihnen nur der Klavierauszug von „Salvator Rosa", einige Gesänge und ein Pianoforte-Rondo.

Rathgeber, Valentin, Benediktinermönch zu Banthen in Franken, war um 1690 zu Ober-Elsbach geb. und war in seinem Kloster noch 1744 am Leben. Es ist von ihm eine große Anzahl von Kirchenkompositionen im Druck erschienen; auch Instrumentaltonstücke hat er verfaßt; jedoch sind deren nur wenige gedruckt.

Ratio, (lat.), in musikalischer Beziehung nur in der Bedeutung von Verhältniß (s. d.) gebraucht.

Ratsche, eine Art Instrument, durch welches bei sogen. Bataillen, Schlacht-Sinfonien und dergl. Tonmalereien das Kleingewehrfeuer nachgeahmt werden soll. Es ist ein hohler Kasten von mehreren Fuß Länge und entsprechender

Digitized by Google

Höhe; auf demſelben liegt eine hölzerne Strebefeder, unter welcher vorn am Kaſten ein Kerbrad dergeſtalt raſch gedreht wird, daß die Feder, indem ſie auf den Radkerben ſelbſt klappert, zugleich auch auf den Kaſten ſchlägt, ſo daß eine Art donnerndes Geraſſel entſteht, welches allerdings eine Aehnlichkeit mit dem Musketenfeuer entfernter Truppenabtheilungen hat.

Ratti, Lorenzo, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Perugia geboren, machte bei ſeinem Onkel Vincenzo Ugolini in Rom ſeine Muſikſtudien, wurde dann Kapellmeiſter am Seminarium romanum, kam darauf in gleicher Eigenſchaft an das Collegium germanicum (zu Rom) und endlich auch nach Loretto, wo er, noch in ſeinen beſten Jahren, 1630 ſtarb. — Zu Rom und Venedig ſind verſchiedene Sammlungen von Motetten, Litaneien und Madrigalen von ihm im Druck erſchienen. — Ein anderer Ratti, Bartolomeo mit Vornamen, war in den erſten Jahren des 17ten Jahrhunderts Kapellmeiſter am Santo in Padua, und es ſind 1605 zu Venedig fünfſtimmige Pſalmen von ihm erſchienen.

Rau, Ludwig, geb. 1752 zu Rentweins, einem Dorfe im Untermainkreiſe, wo ſein Vater Rentenverwalter war. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ſtudirte er zu Erlangen Theologie, machte auch ſein Examen und nahm darauf eine Hofmeiſterſtelle in der Nähe von Weimar an. Von jeher im Beſitz einer ſchönen Stimme und ſehr muſikaliſch, ließ er ſich endlich bereden, aufs Theater zu gehen und wurde zuerſt in Weimar engagirt. Später erhielt er einen Ruf nach Hamburg und nach mehreren Jahren einen nach Berlin; doch kehrte er wieder nach Hamburg zurück, woſelbſt er 1809 oder 1810 ſtarb. — Er wurde als ein vortrefflicher Sänger (Tenoriſt) gerühmt und komponirte auch angenehm, z. E. Lieder.

Rault, (ſpr. Rolt), geb. zu Bordeaux im J. 1736, bildete ſich unter der Leitung Blavets zu einem geſchickten Flötiſten, kam 1753 in das Orcheſter der pariſer großen Oper und wurde einige Jahre darauf erſter Solo-Flötiſt. 1768 wurde er auch in der königl. Kapelle angeſtellt und blieb in derſelben bis zu ihrer Auflöſung im J. 1792. Während der Schreckensherrſchaft war er im Orcheſter des Théâtre de la Cité angeſtellt und daſelbſt noch im J. 1800 in Wirkſamkeit. Geſtorben iſt er aber erſt im J. 1808, nachdem er ſeit der Revolution ſchon immer in ſehr dürftigen Umſtänden hatte leben müſſen. Bei verſchiedenen pariſer Verlegern und auch bei André in Offenbach ſind Flötenſachen von ihm erſchienen. Sein Ruhm als Flötenvirtuos hatte früher eine weite Verbreitung.

Raupach, Chriſtoph, geb. zu Tondern in Schleswig am 5. Juli 1686, wurde bis in ſein 14tes Jahr von ſeinem Vater, einem Organiſten, auf dem Klavier, der Orgel, der Violine und in den Elementen des Generalbaſſes unterrichtet, ging aber dann, als im J. 1700 ſein Vater geſtorben war, nach Hamburg, wo der Organiſt Bronner ſein Lehrer im Contrapunkt und er ſelber ins Orcheſter aufgenommen wurde. Nach zwei in eifrigen Studien wohlverbrachten Jahren verließ er Hamburg und ging nach Roſtock zu einem ſeiner Brüder. Hier erfuhr er, daß in Stralſund eine Organiſtenſtelle vakant ſei; er reiſ't hin, meldet ſich,

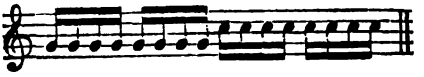
Digitized by Google

besteht die nöthige Prüfung trotz seiner jungen Jahre meisterlich und erhält gleich darauf die Anstellung. Sein Ruf als meisterhafter Orgelspieler verbreitete sich nun von Stralsund aus über ganz Deutschland und erhielt sich bis an seinen Tod, der in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erfolgte. — Als Komponist war R. sehr thätig und hat er eine Menge von Oratorien, Kantaten, Konzerten für verschiedene Instrumente, Orgel- und Klaviersachen u. s. w. gesetzt, von denen aber Nichts im Druck erschienen ist. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er aufgetreten mit der Schrift: „Veritophili deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Musik, beydes in den Kirchen als außer denselben beruhet". Mattheson ließ sie als Anhang zum dritten Theile von Niedts „Musikalische Handleitung" drucken (Hamburg, 1717), doch existirte sie auch in einem Separat-Abdruck.

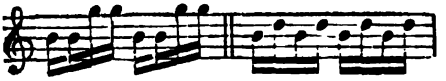
Raupach, Herrmann Friedrich, ein Sohn des Vorhergehenden, wurde 1728 zu Stralsund geboren und bildete sich unter der Leitung seines Vaters zu einem excellenten Klavierspieler und geschickten Musiker überhaupt. Um 1756 machte er eine Kunstreise nach Rußland, und wurde in Petersburg zum kaiserl. Kapellmeister erwählt; als solcher brachte er in den Jahren 1759 die Oper „Alceste" (in russischer Sprache) und 1760 „Siroë" (italienisch) auf die Bühne. Später ging er nach Paris und gab hier Sonaten für Klavier und Violine, 1780 auch Klaviertrio's heraus. Nach dieser Zeit ist Weiteres nicht über ihn bekannt geworden.

Rauppe, Johann Georg, geb. zu Stettin am 7. Juli 1762, bildete sich unter Duport dem Aeltern in Berlin zu einem trefflichen Violoncellisten, und machte dann Kunstreisen durch Deutschland, Schweden und Dänemark, überall reichsten Beifall erwerbend. 1786 ließ er sich in Amsterdam nieder und wurde hier erster Cellist am deutschen Theater. Seit dem Tode seiner Frau (im J. 1813) leidend, starb er selber am 15. Juni 1814. — Er wurde einer der größten Violoncellisten seiner Zeit genannt.

Rauscher, auch **Schwärmer**, nennen Einige die Setzmanier, bei welcher ein und derselbe Ton mehrere Male geschwind hintereinander wiederholt wird, z. B.



Manche nennen auch die öfter abwechselnde Wiederholung zweier verschiedener Töne in rascher Bewegung einen Rauscher, z. B.



In dieser Gestalt kommt die Manier besonders in Stimmen für Streich-Instrumente gern und oft vor.

Rauscher, Jacob, vortrefflicher deutscher Tenorsänger, geb. zu Wien im J. 1800, war zuerst Schullehrer, ging aber dann zur Bühne über und machte im J. 1821 auf dem Theater an der Wien (als Ramiro in Isouards „Aschen-

Digitized by Google

brödel") seinen ersten theatralischen Versuch, worauf er bald engagirt und Liebling des Publikums wurde. Nachgehends machte er Gastreisen mit glücklichem Erfolg, wurde als erster Tenorist beim Hoftheater in Hannover engagirt, und kam in gleicher Eigenschaft 1840 an die stuttgarter Hofbühne. Gegenwärtig ist er wohl nur noch sehr wenig oder gar nicht mehr thätig. Schöne Stimme, gute Manier, musikalisches Wesen und auch ausreichende Darstellungsgabe wurden stets an ihm gerühmt.

Rauschflöte, auch **Rauschpfeife** und **Rauschwerk**, der Name einer veralteten gemischten Orgelstimme, bei welcher beim Anschlag einer Taste statt des eigentlichen entsprechenden Tones die Quinte und Oktave desselben zu Gehör kommt. Die Unbestimmtheit des Klanges, welche dadurch entsteht, und dann der Charakter der Stimme an sich, als ein Flötenwerk oder Flötenregister, geben zu dem Namen Veranlassung. In neueren Orgeln kommt die Stimme, die im Grunde die Quinte und Oktave ersetzen, oder in einem Registerzuge vereinen sollte, da diese beiden doch niemals einzeln gebraucht werden, gar nicht mehr vor, und auch in älteren Werken wird sie nur selten angetroffen.

Rauzzini, Venanzio, vortrefflicher Tenorsänger und auch geschickter Komponist, geb. zu Rom im J. 1747, erhielt von einem päbstlichen Kapellsänger den ersten Sing- und Kompositions-Unterricht. Nachgehends hörte ihn der berühmte Guadagni und verschaffte ihm 1767 ein Engagement für München; auf der Reise dahin hielt er sich in Wien auf und ließ sich auf dem kaiserl. Theater daselbst mit Beifall hören. Nachdem er 7 Jahre in München geblieben war und auch dort die Opern „Piramo e Tisbe", „L'Ali d'Amore", „L'Eroe cinese", „L'Astarto" zur Aufführung gebracht hatte, ging er als Nachfolger Millico's nach London als erster Tenor der ital. Oper. Nach dreijährigem Wirken an derselben, verließ er die Bühne und beschäftigte sich nur noch mit Gesangunterricht und Komponiren. Als von ihm in London in der Zeit von 1775—1787 zur Aufführung gebrachte Opern bezeichnet man: „La Regina di Golconda", „Armida", „Creusa in Delfo" und „La Vestale". Die letztgenannte machte Fiasco, und dies bestimmte ihn, London zu verlassen und sich nach Bath zu begeben. Hier setzte er seine Gesangcurse fort und errichtete öffentliche Konzerte, die vielen Erfolg hatten. Gest. ist er zu Bath am 8. April des Jahres 1810. — Außer den angeführten Opernkompositionen kennt man von R. noch im Druck erschienene Streichquartette, Quartette für Klavier und Streichinstrumente (bei André in Offenbach), Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier zu 4 Händen, italienische Arien und Duette, englische Gesänge. Ein Bruder von ihm, Matteo R., zu Rom im J. 1754 geb., folgte ihm mit 16 Jahren nach München, trat dort 1772 in einer selbstkomponirten Oper „Le finte Gemelli" als Sänger auf und begab sich 1774 ebenfalls nach Großbrittannien. Bei der Oper in Dublin brachte er 1784 „Il Rè pastore" zur Aufführung. Nach der Zeit verließ er die Bühne und wurde Gesanglehrer; als solcher starb er aber schon im J. 1791. — Gedruckt ist von ihm nur eine Sammlung Singübungen.

Ravanastron, ein indisches Bogeninstrument, oder eine Art Violine, die aber

Digitized by Google

nur von den Pandarons, das sind herumwandernde Einsiedler, gebraucht und gespielt wird.

Ravanni, Gaëtano, ausgezeichneter ital. Sänger (Kastrat), geboren zu Brescia den 7. August 1744, war ein Schüler seines Landsmanns Pinetti und trat im Alter von 15 Jahren zum ersten Male in einer Frauenrolle auf. 1760 wurde er für Parma engagirt, sang dann noch auf verschiedenen anderen ital. Bühnen mit größtem Beifall, und erhielt 1764 endlich ein Engagement nach München als Hofsänger. Als solcher war er bis 1804 thätig, wurde dann pensionirt, und war noch 1813 in München am Leben.

Razetti, Amadeo, Sohn eines Violinisten, geb. zu Turin im J. 1754, kam mit seiner Mutter, einer leichtfertigen Dame, von der auch Casanova in seinen Memoiren spricht, um 1761 nach Paris und wurde hier im Klavierspielen ein Schüler Clements. Nachgehends gesuchter Klavierlehrer und beliebter Komponist geworden, starb er schon im J. 1799 an einer Brustkrankheit. — Erschienen sind von ihm Klaviertrio's (die namentlich um 1800 gern gespielt wurden), ein Klavier-Konzert, Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Potpourri's, Romanzen mit Klavierbegleitung.

Re, unter den Guidonischen Solmisationssilben die zweite (ut, re, mi, fa, sol, la), die also immer den zweiten Ton oder die zweite Saite eines Hexachords bezeichnete. Fing das Hexachord mit g an, so fiel auf den Ton a die Silbe re; fing es mit c an, auf den Ton d, und fing es mit f an, auf den Ton g. Bei Denjenigen, welche mit den Silben ut, re, mi, fa, sol, la, si die Töne benennen, wie die Franzosen noch jetzt allgemein, ist die Silbe re natürlich gleich mit unserm d, weil das Oktavensystem derselben auch immer mit c anfängt.

Reading, (spr. Riding), John, in den letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts zu London geboren, studirte die Musik beim Doktor Blow, wurde dann Lehrer der Chorknaben an der Kathedrale von Licoln, darauf Organist an der Pfarrkirche zu Hackney, und kam endlich nach London als Organist, zuerst an St. Dunstan, und dann an St. Maria of Woolnoth. Gestorben ist er im J. 1766. Als Kirchenkomponist geschätzt, hat er 1742 eine Sammlung Anthems seiner Komposition herausgegeben.

Rebab, türkisches Bogeninstrument, ist nur mit 2 Saiten bezogen und hat einen fast ganz runden Korpus, auf dessen oberer Saite sich ein Schallloch befindet. Im Uebrigen wird das Instrument ähnlich unsrer Violine behandelt. Der Name Rebab ist wahrscheinlich aus dem persischen Barbet entstanden, welches auch (s. Barbitus) ein Saiteninstrument war oder ist, das früher gemeiniglich durch Fiedel übersetzt wurde. Die große Unvollkommenheit des Rebab ergiebt sich von selbst.

Rebel, Jean Ferry, geb. zu Paris in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war einer der 24 königl. Kammermusiker (Violons du Roi, grande Bande) und zugleich auch Kammerkomponist. 1699 trat er als erster Violinist in das Orchester der großen Oper und wurde 1707 Orchesterdirektor. Als solcher wird er noch 1737 aufgeführt; wann er aber zu leben aufgehört, ist nicht bekannt; es scheint dies gegen 1750 geschehen zu sein. 1703 wurde von

Digitized by Google

ihm die Oper „Ulysse“ aufgeführt, die aber nur geringen Erfolg hatte; dann hat er auch Violinduette und Trio's herausgegeben; den meisten Ruf aber hatten seine Tanzkompositionen. — Sein Sohn und Schüler, François R., am 19. Juni 1701 zu Paris geb., kam schon 1714 als Violinist in das Orchester der großen Oper, wurde nachgehends nebst seinem Freunde Francoeur Inspektor des genannten Theaters und 1751 Direktor desselben (ebenfalls in Gemeinschaft mit Francoeur). Nachdem er auch Ritter des Michael-Ordens und Surintendant der königl. Kammermusik geworden, ernannte ihn 1772 noch der König zum General-Administrator der großen Oper. 1775 zog er sich von den Geschäften zurück und starb noch im November desselben Jahres. — Mit Francoeur gemeinschaftlich komponirte er die Opern: „Pyrame et Thisbé“, „Tharsis et Zélie“, „Scanderbeg“, „Le Ballet de la Paix“, „Les Augustales“, „Zélindor et Ismène“, „Les Génies tutélaires“, „Le Prince de Noisy“. Auch einige Kirchensachen hat er verfaßt und mit Erfolg aufführen lassen.

Rebello, Joao Laurenço, geb. 1609 zu Caminha in der portugiesischen Provinz Entre Douro e Minho, kam mit 15 Jahren in die Dienste des Hauses Braganza, wo er Gelegenheit erhielt, sein Musiktalent auszubilden. Nach nicht gar langer Zeit galt er für einen der ausgezeichnetsten portugiesischen Komponisten. Gestorben ist er zu Lissabon im J. 1661. — Im J. 1657 erschien zu Rom eine Sammlung von Kirchensachen seiner Komposition im Druck; außerdem besaß oder besitzt noch die lissaboner Bibliothek viele seiner Arbeiten in Manuscript. — Ein anderer Rebello, Manoël mit Vornamen, und vielleicht verwandt mit Joao Laurenço, war Kapellmeister zu Evora (um 1625) und aus Aviz in der Provinz Trastagana gebürtig. Er war ebenfalls als Kirchenkomponist geschätzt, und Arbeiten von ihm befanden sich auf der lissaboner Bibliothek.

Reber, Napoleon Henri, geb. zu Mühlhausen (im Elsaß) am 23. Oktober 1807, beschäftigte sich von Jugend auf mit Musik und ging dann 1828, zur gänzlichen Ausbildung in dieser Kunst, nach Paris. Hier trat er ins Conservatorium und die Hülfsprofessoren Jelensperger und Seuriot wurden seine Lehrer in der Harmonielehre und dem Contrapunkt, worauf nach Verlauf eines Jahres Lesueur in der höhern Komposition sein Mentor wurde. Von 1835 an trat er mit Kompositionen verschiedener Art vor die Oeffentlichkeit, die ihm nach und nach den Ruf eines tüchtig geschulten und soliden Musikers verschafften; sein Talent an sich wurde von jeher aber von den Franzosen ein „blasses“ genannt. Als Mitglied der Akademie lebt er gegenwärtig noch in Paris. — Gedruckt sind von ihm Quartette und Quintette für Streichinstrumente, mehrere Klaviertrio's, Romanzen, Pianofortestücke u. s. w. Auch mehrere Opern hat er auf die Scene gebracht, z. B. „Naïm“, „Les Dames capitaines“, „Les Papillotes de Mr. Benoist“, welche aber alle einen nachhaltigen Erfolg nicht gehabt haben.

Rebeyrol, (spr. Rebehrol), Pierre, geb. zu Nantes im J. 1798, trat 1818 in das pariser Conservatorium und wurde daselbst im Klarinettblasen ein Schüler Lefebvre's, erhielt auch 1820 den ersten Klarinettpreis. In genanntem Jahre trat er in Reicha's Kompositionsklasse. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, ward er 1834 daselbst Musiklehrer an einer öffentlichen Schule. Es sind von

Digitized by Google

ihm mehrere Hefte Streich-Quintette und Quartette komponirt und publicirt worden; ferner wurden Sinfonien und andere Instrumentalstücke seiner Komposition in Frankreich bekannt.

Rebs, Christian Gottlob, geb. am 23. August 1773 zu Kloster-Roßleben in Thüringen, zeigte schon frühzeitig Lust und Anlage zur Musik, und erhielt den ersten Klavierunterricht von einem Mitschüler der Klosterschule in Roßleben, so wie der Schulmeister genannten Dorfes ihm etwas Orgelspielen und Generalbaß beibrachte; nach und nach wurde er auch mit einigen Streichinstrumenten vertraut. Nachdem er in Leipzig Theologie studirt und dabei aber immer eifrig Musik getrieben hatte, auch Doktor der Philosophie geworden war, wurde er als Conrektor an das Lyceum zu Reichenbach und als Organist an der Oberkirche daselbst berufen. Nach zweijährigem Wirken in den angegebenen Aemtern kam er nach Zeitz als ordentlicher Lehrer am Gymnasium und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen St. Michaelis und St. Trinitatis. Anfangs der vierziger Jahre unsres Jahrhunderts war er in Zeitz noch am Leben. — Gedruckt sind von ihm Sonaten, Variationen, Etüden für Klavier, Lieder und Gesänge. Als musikalischer Schriftsteller ist er mehrfältig in musikalischen und anderen Zeitschriften aufgetreten.

Recitativ, ital. Recitativo (spr. Retschitatiwo), franz. Récitatif (spr. Reßitatif), von dem lat. recitare — hersagen, ein zwischen der Rede und dem vollkommen entwickelten Gesang die Mitte haltender musikalischer Vortrag, ein Tonsatz, in welchem dieser Vortrag herrschend ist. So gehört das R. auch vornehmlich der Vokalmusik an. Ein Instrument kann jenen Vortrag nur schwach nachahmen, nämlich in seinen gewöhnlichen Gängen und Wendungen, nicht in seiner eigentlichen Bedeutung als Deklamation bestimmter, Begriffe bezeichnender Worte. Das R. nähert sich der Rede durch Freiheit der Bewegung und Tonverbindung, welche durch den Inhalt des Vorzutragenden bestimmt ist. An sich hat es daher keinen strengen Takt und Rhythmus. Nur der Uebersicht wegen und um das Zeitverhältniß der Töne zu einander auf ungefähre Weise zu bestimmen, wird es im Takt und meistens im $^4/_4$-Takt geschrieben. Die Dauer der Noten aber ist nicht pünktlich zu beobachten und auch die Abschnitte des Vortrags werden durch den Sinn des Textes bestimmt. Die Zeitrechnung ist abwechselnd und nicht streng begrenzt. In seiner Annäherung an die Rede ist das R. daher auch vorherrschend syllabischer Gesang, d. h. jede Sylbe erhält in der Regel nur einen Ton und die Töne selbst werden kürzer angegeben als im strengen, mehr melismatischen Gesange. Ferner giebt es daher auch im R. keine so bestimmte, ausgebildete Melodie und regelmäßige Modulation. Die Tonfolge, das Steigen und Fallen der Stimme richtet sich mehr nach der durch den Sinn und die grammatische und prosodische Beschaffenheit der Worte bestimmten Geltung. Die Töne sind indessen immer musikalische, d. h. Klänge von abgemessener Höhe und Tiefe, einem bestimmten Schwingungsmaß, obschon es die Accente, welche der Text fordert, bestimmter, kräftiger als der bloße Redevortrag bezeichnet, und vermöge des Intervallen-Verhältnisses eine musikalische Begleitung und einen Wechsel der Harmonie, wenigstens im Ganzen, zuläßt. Hierauf beruht denn

Digitized by Google

besonders auch die ungemeine Wirkung eines Recitativs. Wo es sich mehr dem ausgebildeten Gesange in Hinsicht auf Takt und Melodie nähert, entsteht das mehr Arioſe, welches gemeiniglich durch a tempo bezeichnet wird, d. h. daß nun bei dergleichen Stellen die pünktliche Beobachtung der Notengeltung, der Noten-Zeitdauer eintreten und die eigentliche Cantabilität ihr Recht haben soll. Das R. ist, mit einem Worte, eine Deklamation mit musikalischen Tönen. Daher eignet sich zu seinem Vortrag auch vornehmlich ein freier Text, der zwischen der prosaischen Rede und dem lyrischen Gedicht liegt. Zunächst ist sein Inhalt Erzählung und poetische Reflexion. Um seines freiern Fortschreitens willen kann er auch einen schnell wechselnden Inhalt haben. Es kann sich sowohl der ruhige, einfache Bericht, wie die bewegte Schilderung und das flüchtig vorübergehende Gefühl in dem R. aussprechen. So ist dieses auch ganz passend zur Einleitung des gleichmäßigen und ausgebildeten Ausdrucks einer verweilenden Gefühlslage, zur Bildung des Dialogs und damit zur Vermittelung der fortschreitenden Handlung in einem musikalischen Drama. Deshalb tritt es denn auch in den Kantaten, Oratorien und Opern zwischen die Gesangsstücke im engern Sinne (Arien und mehrstimmige Sätze) und ist gleichsam die Prosa der Musik, die zudem eine höchst angenehme Mannichfaltigkeit in das Ganze bringt oder diese noch mehr hervorhebt. Wie die rhythmischen und melodischen Formen, so sind nun auch die poetischen Formen des Textes minder streng ausgebildet. Der Rhythmus darf freier und abwechselnder sein, bedarf keines künstlichen Metrums. Da die Bewegung durchaus dem Sänger überlassen ist, und die Begleitung, welche sie auch sei, nur die einfachen Akkorde angiebt, auf welchen die Singstimme beruht, ferner die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne besondere Rücksicht auf melodischen Rhythmus, betrachtet werden, so herrscht der Dichter vorzugsweise im Recitativ, und der Vortrag erfordert die genaueste Kenntniß und das tiefste Gefühl der Deklamation. — Man unterscheidet das einfache Recitativ, ital. Recitativo parlante oder secco (wörtlich: das sprechende oder trockne Rec.), mit bloßer Begleitung des Basses und des Pianoforte oder der Orgel, und das obligate, auch instrumentirte, ital. Rec. stromentato, cogli stromenti genannt, bei welchem die Begleitung von mehreren Instrumenten geführt wird. Zwischen beiden Arten aber herrscht eben so wenig ein wesentlicher Unterschied, als zwischen dem Recitativ der Kirche, Kammer und des Theaters; indeß verlangt das einfache R. und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieser Gattung hervorgehen, noch strenger als das instrumentirte und das des Theaters und der Kammer, die Beachtung seiner Regeln. In dem obligaten R. hat auch die Instrumentalbegleitung schon eine größere Bedeutung. Sie tritt hier zwischen den Vortrag, verstärkt die Empfindung, malt sie aus, oder schildert die Ursachen und Gegenstände derselben, wechselt oft gesprächsweise, einstimmig oder streitend, mit der Recitation ab und bedient sich zu diesen Zwecken aller geeigneten Instrumente. Aus dem Grunde ist denn das obligate R. auch nur für eine stärker und lebhafter wechselnde Empfindung verwendbar; das einfache mehr für reflektirende oder rein dramatische Stellen und Uebergänge. Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte, dem Sinne

Digitized by Google

nach, und vollkommene Intonation sind Haupterforderniſſe des recitativiſchen Vortrags. Seine vorzüglichſte Beſtimmung im muſikaliſchen Drama, die Handlung fortzuleiten, erhöhet dieſe Forderung. Leichter wird es jedoch den ſüdlichen Völkern, beſonders den Italienern, durch ihre Sprache dieſe Forderung zu erfüllen, als den nördlichen. Da die Deutſchen aber das reicher inſtrumentirte R. häufiger anwenden als die Italiener, ſo muß grade der deutſche Sänger um ſo mehr nach verſtändlicher Ausſprache ſtreben, weil der Zweck ſeines Vortrags ſonſt ganz verloren geht. Kaum weniger wichtig als eine gute Ausſprache iſt: das R. einfach, leicht, gewandt und mit dem möglichſten Ausdrucke vorzutragen, da es, als muſikaliſche Deklamation, keine eigentlich Melodie hat, daher und wegen ſeiner meiſt ſyllabiſchen Natur außer leicht angebrachten Vorſchlägen, faſt gar keine Verzierungen zuläßt, und, aus demſelben Grunde, zwar nicht nach der Unſitte mancher italieniſchen Komiker (Buffi cantanti) wirklich geſprochen werden, doch aber gleichſam geſprochen ſcheinen ſoll. In begleiteten Recitativen, bei ſehr leidenſchaftlichen Stellen, auch wohl am Ende, können allerdings Ausnahmen ſtattfinden; doch iſt zu rathen, ſich auch alsdann mit dem Portament, Messa di voce und ſparſam angebrachten Coloraturen zu benügen. Alle älteren und viele neuere Komponiſten ſchreiben ihre Recitative ſo, daß die einzelnen Töne, wenigſtens die auf guten Takttheilen, größtentheils in der Harmonie liegen. Da aber ein ſolches Recitativ, genau ſo vorgetragen wie es geſchrieben ſteht, ziemlich ſteif und unbeholfen erſcheint, ſo iſt es des Sängers Sache, durch Vorſchläge, beſonders bei mehreren gleichen aufeinander folgenden Tönen, und durch ähnliche kleine Manieren, mehr Fluß in den Geſang zu bringen. Daß hiezu aber Kenntniß der Harmonie und der Deklamation gehört, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Bewegung des R's iſt verſchieden nach den verſchiedenen Empfindungen, die es ausdrücken ſoll, und, wie ſchon geſagt, daher ganz der Willkühr des Sängers überlaſſen, der, hier nicht durch Takt und Rhythmus gebunden, bald langſam bald ſchnell deklamiren, bald eilen bald zögern, und da, wo Interpunktionen im Texte größere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pauſen machen darf. Wo dieſe von dem Komponiſten vorgeſchrieben und durch kurze Zwiſchenſpiele der Inſtrumente oder auch nur durch einzeln angegebene Akkorde ausgefüllt ſind, muß der Sänger die Inſtrumente völlig ausklingen laſſen, ehe er ſeinen Geſang fortſetzt, dahingegen die Inſtrumente dem Sänger augenblicklich folgen müſſen. Selbſt in den kleinen Sätzen mit a tempo überſchrieben, die in manchen Recitativen vorkommen, iſt nur dann die größte Strenge im Takt anzurathen, wenn ſie durch die vom Komponiſten gewählte Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird. Die Mannichfaltigkeit, welche das R. durch die Verſchiedenheit der Bewegung erhält, wird auch erhöht durch die mit ſteter Rückſicht auf die Worte angewandten oder vielmehr von den Worten angedeuteten Modifikationen der Stimme in Bezug auf Stärke und Schwäche des Tons in ihren verſchiedenen Abſtufungen, wo nicht der Ausdruck einer ſtarken, tiefen und ſich gleichbleibenden Empfindung nur einfach kräftige Deklamation erfordert. Schleppender, wohl gar reich verzierter Geſang, auch die Worte nur herauspolternd hinzuwerfen und mehr eigentlich zu ſprechen als zu

Digitized by Google

ſingen, in ausdrucksvollen Stellen die Stimme übernehmen, Weinerliches und Affektirtes, die letzten Silben betonen, markiren oder verſchlucken, bei Einſchnitten oder männlichen Endungen Vorſchläge auf einſilbigen Wörtern anbringen — das Alles ſind große Fehler beim recitativiſchen Vortrag. Das Aergſte aber iſt, wenn der Sänger nicht verſteht, was er ſingt, oder undeutlich und ſchlecht ausſpricht. Das R. iſt der wahre Prüfſtein eines Sängers. — Gehen wir auf die ſprachliche Bedeutung des Wortes R. (von recitare — herſagen) zurück, ſo iſt die recitativiſche Muſik die älteſte unter allen Formen, in welchen ſich muſikaliſche Töne zu einem Ganzen aneinander reiheten. Denn ehe der Menſch ſpielte und durch künſtliche Werkzeuge muſikaliſche Töne hervorzubringen ſtrebte, gebrauchte er ſicher das Inſtrument, das die Natur ſelbſt ihm gegeben hatte, ſeine Kehle — er ſang; und alle inneren und äußeren Gründe, welche wir als die erſten Nöthigungsmittel zu ſolchem Ausdrucke des menſchlichen Denkens und Empfindens anerkennen mögen, beweiſen zugleich, daß der erſte Geſang der Menſchen nichts als eine Art von muſikaliſcher Deklamation ſein konnte. Indeß iſt der Urſprung deſſen, was wir jetzt im ſtrengen Sinne unter Recitativ verſtehen, erſt in der Zeit zu ſuchen, aus welcher ſich die Entſtehung der Oper datirt; denn durch dieſe erſt ward der einſtimmige Geſang nothwendig und mußte man endlich auf die Idee kommen, auch ſolche Redeſätze, wie wir ſie in den Recitativen haben, in völlig muſikaliſche Formen zu bringen. Gleich nach Paleſtrina's Zeit, in der ſogen. Epoche Monteverde, von 1600 an, entſtanden bekanntlich manche neue Gattungen, durch deren Ausbildung die Muſik in Kurzem eine weſentliche Veränderung erhielt. Eine dieſer neuen Gattungen war die Monodie, d. i. der Geſang einer Stimme mit harmoniſcher Inſtrumental-Begleitung. Bei den mit Geſang verbundenen dramatiſchen Vorſtellungen, welche in Italien und in Deutſchland wohl früher an verſchiedenen Orten ſtattgefunden hatten, ward der Dialog deklamirt, und nur am Schluſſe der Abtheilungen, oder zwiſchen einigen Scenen, waren Chöre im Style der Motetten oder Madrigale auf der Bühne oder hinter derſelben geſungen worden. Die eigentlichen Muſiker übten bis dahin Nichts als den Contrapunkt; an Geſänge für eine Stimme wurde nicht gedacht. Der erſte Gedanke der Monodie entſtand in Florenz im Hauſe des edlen Florentiners Giovanni Bardi (ſ. Arie); Caccini's erſte Verſuche in derſelben (in deſſen „nuove musiche", 1601) hatten den Boden geebnet, auf dem in der nächſtfolgenden Zeit Cariſſimi durch ſeine Erfindung oder vielmehr Verbeſſerung der Kammer-Kantate ſeine Wirkſamkeit in Bezug auf die Verbeſſerung des Recitativs ausüben konnte. Weitere Ausbildung erfuhr letzteres durch Ceſti, Cavalli, dann durch Rovetta, Ziani, Legrenzi u. ſ. w.; doch zur höchſten Vollkommenheit des Ausdrucks, zu der Art und Form, wie es noch jetzt beſteht, wurde es jedoch erſt durch Aleſſandro Scarlatti geführt. Man kann wohl ſagen, daß keiner der nachfolgenden Komponiſten im Weſentlichen des Recitativs den großen Scarlatti überſchritten habe; erfand er doch ſogar auch das obligate Rec., und nicht erſt Porpora oder Leonardo da Vinci, wie Einige irriger Weiſe behaupten.

Redi, Francesco, in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kapell-

Digitized by Google

meister in Florenz, war zugleich ein vortrefflicher Sänger und Gesanglehrer und gründete im J. 1716 eine Gesangsschule, aus der viele treffliche Künstler hervorgingen, u. a. die berühmte Vittoria Tesi. — Ein anderer Redi, Tommaso mit Vornamen, zu Siena in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geb., war beinahe 40 Jahre lang Kapellmeister zu Loretto und starb um 1735. Er hat sehr viel Gutes für die Kirche geschrieben.

Re diesis, franz. Ré dièse, bei Denen, welche mit den Silben ut re mi fa sol la si die Töne unsres Systems benennen, also namentlich bei den Franzosen, der Ton dis (das erhöhete d).

Redowak oder **Redowazka**, ein böhmischer Tanz, dessen Melodie aus Reprisen besteht, die abwechselnd im Zweiviertel- und Dreivierteltakt gesetzt sind.

Reductio modi, (lat.), — Zurückführen der Tonart, ein in der ältern Musiklehre gebräuchliches Verfahren, nämlich die Umsetzung eines Tonstücks aus einer versetzten Tonart in die natürliche, zur Erforschung, ob alle Intervalle und Melodiengänge den Regeln der ursprünglichen Tonart gemäß behandelt worden sind.

Reeve, (spr. Rihw'), William, 1757 zu London geb., studirte zuerst Jurisprudenz, ging aber dann zur Musik über und hatte Unterricht bei einem Organisten Namens Richardson. 1781 nahm er eine Organistenstelle zu Tottneff in Devonshire an, wurde aber nach zweien Jahren schon bewogen, wieder nach London zurückzukehren und für das Theater der Gebrüder Astley als Komponist zu arbeiten. Zugleich trat er nachgehends auch auf verschiedenen londoner Theatern als Sänger auf, war von 1792 an eine Zeit lang auch Organist an St. Martin und gab endlich viel Musikunterricht. Im J. 1829 war er noch am Leben. — Ueber hundert theatralische Werke — theils Opern, theils Ballets und Pantomimen — hat er komponirt und sich dadurch in England große Beliebtheit erworben. Ferner hat er herausgegeben: „The juvenile preceptor, or entertaining instructor; a complete introduction to the piano-forte".

Reeves, (spr. Rihw's), Sims, ein in England berühmter Tenorsänger, ungefähr 1820 in London geb., machte seine Gesangstudien in Italien und wirkt in Konzerten und bei Musikfesten mit ausgezeichnetem Erfolg.

Refrain, (franz., spr. Refräng), in einem Gedichte die Wiederholung einer Schlußzeile an jedem Verse, oder die Wiederholung eines Verses nach dem ganzen Gedicht.

Regal, (wörtlich eigentlich: königlich), kommt bei den Orgelbauern als technischer Ausdruck vor; es ist bei ihnen 1) der gemeinschaftliche Name kleiner Schnarrwerke (Stimmen), als Apfel-, Cymbel-, Jungfern-, Knopf-, Grob-, Geigenregal u. s. w., gewöhnlich setzen sie in diesem Sinne auch noch das Wort Werk dazu und sagen Regalwerk; 2) bisweilen wird es auch für Vox humana (s. d.) gebraucht; 3) der Name eines eigenen Schnarrwerks, das in alten Orgeln 16 und 8 Fußton disponirt und in das Pedal gestellt wurde, und dessen Pfeifen mehrentheils aus Messingblech zusammengelöthet waren. — Dann existirte vor Alters auch ein Klavierinstrument unter dem Namen Regal. Dasselbe hatte 2 Bälge und statt der Saiten einige solche orgelartige Schnarrwerke aus Zinn. Weil die Pfeifen eines solchen Schnarrwerkes so klein waren, daß die

Digitized by Google

des großen C von 8 Fuß nur ungefähr 6 Zoll lang war, so nahmen diese Instrumente, welche — die Bälge abgerechnet — ganz die Form eines Klaviers hatten, wenig Raum ein und ließen sich leicht von einem Orte zum andern transportiren. Man gebrauchte sie gemeiniglich statt des Flügels zum Generalbaß-Accompagnement, weil ihr Ton theils stärker als der eines Flügels, theils fortklingend war, so lange die Taste niedergedrückt blieb. Dann konnte man durch Oeffnen und Verschließen des Deckels den Ton des Instrumentes nach Belieben etwas verstärken oder dämpfen. Die Pfeifen waren sehr klein, aber verdeckt, und der Ton drang aus 4 bis 6 unten angebrachten Löchern hervor. Man verfertigte solche Regale in verschiedener Größe. Manche hatten nur ein Schnarrwerk von 8 Fußton; andere hatten oben noch eine Oktave, und noch andere waren außer der 4- und 8füßigen Stimme selbst noch mit einer 16füßigen versehen. Der schnarrende Ton war aber zu grell, als daß die Instrumente lange im Gebrauch hätten bleiben können. — Ferner hat man solche Regal-Klaviere, wie sie so eben beschrieben wurden, auch wohl mit kleinen Orgeln als ein zweites Manual vereinigt, das dann aber nur einen Registerzug hatte, dessen innere Beschaffenheit ganz dem Schnarrwerke jenes Klaviers entsprach, im Aeußern aber wie jedes andere Orgelregister behandelt wurde. Auch jetzt noch trifft man zuweilen bei alten Orgeln solche Regale als zweite Manuale. — Endlich versteht man in der Orgelbauersprache unter Regal und Regalwerk auch wohl soviel wie Positiv und Portativ; doch kommt das Wort in diesem Sinne schon seltner vor.

Regalwerk, s. den vorhergehenden Artikel.

Regel der Oktave, franz. Règle de l'octave, dasselbe was Akkordentonleiter (s. d.).

Regens-chori — der das Chor Regierende, in katholischen Kirchen zumeist der Name des Chordirektors.

Reggio, (spr. Redscho), Pietro, ein berühmter Lauteniſt des 17ten Jahrhunderts, zu Genua geboren, war zuerst Kammermusikus der Königin Christine von Schweden, ging aber nach deren Abdikation nach England und ließ sich zuerst in Oxford, nachgehends aber in London nieder, wo er am 23. Juli 1683 starb. Außer Lieder-Kompositionen hat man von ihm ein didaktisches Werk: „A Treatise to sing well any song whatsoever“ (Oxford, 1677).

Regierwerk, der allgemeine Name für die mechanische Einrichtung in der Orgel, durch welche beim Niederdruck der Tasten die Cancellenventile in der Windlade geöffnet, und so, mittels Zudrang des Windes, die Pfeifen zum Ansprechen gebracht werden. Es gehören also dazu die Abstrakten, Wellen, Ventile, Ventilfedern u. s. w. — (S. auch Orgel und die dahin gehörigen Artikel).

Regino, wahrscheinlich um 840 geb., trat in den Benediktiner-Orden und wurde 892 Abt des Klosters Prüm in der Diöceſe Trier. Durch Intriguen einiger Mönche zur Niederlegung seines Amtes gezwungen, begab er sich im J. 899 nach Trier zum Erzbischof Rathbod, der ihn zum Abt des Klosters St. Maximin (in einer Vorstadt von Trier) ernannte. Hier starb er im J. 915. Er war als Gelehrter berühmt und beschäftigte sich auch mit der Musik; auf

Digitized by Google

letztere bezieht sich ein Traktat von ihm, der den Titel führt: „Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum Episcopum Trevirensem, ac Tonarius sive octo toni, cum suis differentiis“. Diese Epistel ist in 19 Abschnitte getheilt und behandelt den Verfall des Kirchengesanges in der Diöcese Trier zu Ende des 9ten Jahrhunderts, die Kirchentöne, die Harmonie nach der Lehre des Boëthius, die verschiedenen Instrumente, Klang und Ton, die Proportionen, Intervalle u. s. w. Beigefügt sind die Formeln oder Neumen von vielen Antiphonen und vielen Responsorien, die von R. geordnet und notirt sind. Fürstabt Gerbert hat die Epistel (die in kopirten Manuscripten sich auf einigen Bibliotheken, so auch in Leipzig, befindet) in dem ersten Bande seiner Script. eccles. de Musica sacra (pag. 230—247) abdrucken lassen, ohne aber die Antiphonen und Responsorien mitzugeben.

Regis oder **De Roi**, (spr. — Roa), Jean, ein um die Mitte des 15ten Jahrhunderts lebender berühmter Contrapunktist, ist wahrscheinlich ein Belgier von Geburt, denn nur in Belgien hatte man die Gewohnheit Gelehrte und Künstler mit dem Genitiv ihres lateinischen Namens anzuführen. Wie dem auch sei —, Tinctoris in seinem „Proportionale“ erwähnt ihn zu verschiedenen Malen mit großem Lobe, und man findet in einer Sammlung von Messenfragmenten, die Petrucci da Fossombrone 1508 herausgegeben, ein Credo von der Komposition R's, so wie 4 Motetten in einer von genanntem Drucker publicirten Collection aus dem Jahre 1505. Mehrere Messen von R. werden auch als in den Archiven der päbstlichen Kapelle befindlich erwähnt.

Register. Es kommt dieses Wort her von dem lateinischen regere — regieren, und hat in dieser Ableitung in der deutschen Sprache mancherlei Bedeutungen und Begriffe erhalten. Wir haben es hier nur zu erklären in dem Sinne, in welchem es als musikalischer Kunstausdruck gebraucht wird, und zwar zunächst in der Orgelbaukunst. Man versteht hier unter Register 1) die an den Seiten der Tastatur angebrachten Schieber, welche dazu dienen, die Windlöcher der Orgelstimmen zu öffnen oder zu verschließen; 2) auch die Orgelstimmen selbst, oder die zusammengehörigen Pfeifen gleicher Gattung, durch welche eine bestimmte Klangart hervorgebracht wird. (S. Orgelregisterzüge). — Analog der Bedeutung des Wortes R. in der Orgelbaukunst gebraucht man denn ferner das Wort als Name der kleinen beweglichen Röhre, welche sich ehedem in dem Fuße der Flöten befand und dazu diente, die Stimmung aller Oktaven dieses Instruments zu berichtigen, wenn die Mittelstücke (längere oder kürzere) gewechselt wurden und die Stimmung dadurch ihre Gleichheit verlor. — Drittens endlich kommt das Wort R. in der Gesangskunst vor zur Bezeichnung der verschiedenen Lagen der Töne oder der Gattungen der Stimme. Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne nämlich auf zwei sehr merklich verschiedene Arten hervor, und alle Untersuchungen darüber haben ergeben, daß die menschliche Stimme in 2 Hauptgattungen zerfällt, d. i. Brust- und Kopfstimme (Nasenton, Kehlton, Gurgelton Gaumenton u. s. w. sind bloße Unterabtheilungen oder vielmehr Nebenklassen). Die erste, sogen. Bruststimme, ital. voce di petto, giebt die tieferen Töne an, hat einen vollern Klang und scheint dem Gefühle

Digitized by Google

nach aus der Tiefe der Bruſt hervorzukommen (daher der Name); die andere, ſogen. Kopfſtimme, auch wohl Halsſtimme, Fiſtel, Falſet, ital. voce di testa, bringt die höheren Töne hervor, hat einen zarteren, feineren Klang und ſcheint nur in der Kehle zu entſtehen. Und dieſe beiden Gattungen von Stimmen nun begreift man in der Kunſtſprache unter dem Namen Regiſter der Stimme, weil eine jede von ihnen gleichſam eine beſtimmte Klangart hervorbringt. Der weſentliche Unterſchied dieſer Regiſter beſteht aber in noch mehr als in der bloßen Verſchiedenheit des Klanges; er beſteht — wie ſchon aus dem Obigen zu erſehen — in der Verſchiedenheit des Urſprungs, der Verſchiedenheit des Klanges, der Verſchiedenheit der Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden iſt, und endlich darin, daß jedes Regiſter, die Bruſt- und Kopfſtimme, eine beſondere Abtheilung von Tönen hat, obſchon es auch gewiſſe Mitteltöne giebt, die beiden gemein ſind und ſowohl durch Bruſt- als Kopfſtimme, von Natur aber durch die eine beſſer als durch die andere erzeugt werden können. Der Umfang der verſchiedenen Arten der menſchlichen Stimme und die Grenze der beiden Regiſter einer jeden derſelben läßt ſich nicht ganz genau beſtimmen; doch wird ziemlich allgemein in dieſer Beziehung folgende Regel angenommen: der Umfang des Baſſes iſt G bis eingeſtr. d, des Baritons B bis eingeſtr. f, des Tenors d bis eingeſtr. g, des Alt g bis zweigeſtr. d, des tiefen Soprans h bis zweigeſtr. f, des hohen Soprans eingeſtr. c bis dreigeſtr. c. Höhere als die hier angegebenen, ſind bei dem Baſſe, Bariton und Tenor, ſeltene Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfſtimme, bei den weiblichen Stimmen, ſo wie gewöhnlich auch bei den Stimmen der Knaben und Kaſtraten, ſind die tieferen Töne bis in die Gegend von eingeſtr. a bis zweigeſtr. d Bruſt-, die höheren Kopftöne. Ein größerer Umfang der Baßſtimme in die Tiefe, ſo wie der hohen Sopranſtimme in die Höhe wird, beſonders in nördlichen Gegenden, ziemlich häufig gefunden, doch ſind dergleichen über die angegebenen Grenzen hinausgehenden Töne nur ſehr ſelten ſo beſchaffen, daß ſie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniß des Klanges und der Stärke ſtehen und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen. Daſſelbe gilt auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Grenzen bei den übrigen Stimmen. Die Töne der verſchiedenen Regiſter einer Stimme ſind von Natur merklich genug von einander unterſchieden, ſo daß die für die Verbindung derſelben nöthige Beſtimmung, wo die Bruſtſtimme natürlich aufhört und die Kopfſtimme anfängt, in den meiſten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen iſt. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Regiſter der weiblichen Stimme genau zu unterſcheiden. Gewöhnlich ſind beim Sopran und Alt die letzten Töne der Bruſtſtimme ſchwer anſprechend, ſtark und grell, aber wenig klangvoll, die erſten Töne der Kopfſtimme dagegen ſchwach und matt und von wenigem Metall; bei Tenor und Baß aber findet dies Alles immer und ſehr auffallend ſtatt. Entgegengeſetzte Erſcheinungen ſind ſehr ſeltne Ausnahmen. Noch ſeltner und meiſt nur in dem frühern jugendlichen Alter findet man weibliche Stimmen, bei denen von Natur alle Töne faſt vollkommen gleich ſind. Es iſt ſchwierig aber unumgänglich nothwendig, die beiden Regiſter ſo vollkommen

Digitized by Google

verbinden zu lernen, daß die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Hierbei hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Baß mit so großen Schwierigkeiten zu kämpfen, daß man diesen Männerstimmen im Allgemeinen die Kopfstimmen erläßt. Dennoch ist sehr zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche deswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht genau kennen zu lernen, und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltene Naturgabe in ihr liegt, unbenützt zu lassen; denn man findet allerdings Tenor- und selbst Baßstimmen, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleißige Uebung mit den Brusttönen verbunden und ihnen gleich gemacht werden können. Wem dies jedoch nicht gelingt, der muß sich mit der Bruststimme begnügen, da die Gewohnheit mancher Tenoristen und Bassisten, den natürlichen Umfang ihrer Stimme zu überschreiten und die ungebildete, der Bruststimme in Klang und Kraft ganz ungleiche Kopfstimme zu gebrauchen, nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn eine komische Wirkung dadurch hervorgebracht werden kann und soll; außerdem ist sie eine dem Verständigen widrige Charlatanerie, die sich auch selten lange des Beifalls der Unkundigen erfreut, sondern bald jene, nicht eben beabsichtigte Wirkung macht. Der Alt hat zwar mehr Schwierigkeiten zu überwinden als der Sopran, kann aber, ernstliche Studien vorausgesetzt, eben so wohl wie dieser die vollkommene Verbindung der Register und eine völlige Gleichheit der Töne der Stimme erreichen. Um diese möglich zu machen, ist die einzige zweckmäßige Vorbereitung, die schwächeren und schlechten Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkeren und besseren wo möglich vollkommen gleich sind. Vorzüglich schwierig ist dies bei den Tönen, welche die natürliche Grenze (ital. il ponticello) bilden, weil diese, außer ungleich zu sein, gewöhnlich auch noch mehr oder weniger unrein oder unreinlich sind. Dies ist besonders in den Tönen vom eingestr. c bis g und a bei Männern der Fall, so wie in den Tönen vom eingestr. f bis zum zweigestr. e und f bei Frauen. Die Töne dieser Grenzen, auch wohl die nächsten nach Höhe und Tiefe hin, bedürfen daher einer vorzüglichen Aufmerksamkeit und Uebung. Hat man den nächsten Zweck der empfohlenen vorbereitenden Uebung erreicht, so singe man anfangs in langsamen und nur nach und nach in schnelleren Noten solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust- und Kopfstimme abwechseln muß. Während der Uebung in langsamen Noten wird es gelingen, die schwächeren und schlechteren Töne etwas zu verstärken und die besseren und stärkeren etwas zu mäßigen und so die möglichste Gleichheit zu erreichen; und eine solche Uebung, anhaltend fortfortgesetzt, wird es möglich machen, dann auch in schnelleren Noten mit Leichtigkeit und Sicherheit von einer Abtheilung der Stimme in die andere übergehen zu können. Bei diesem Studium sehe man zugleich darauf, die Grenzen der beiden Register so zu erweitern, daß die Grenze der einen Stimmart sich um ein Paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Dies ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Anblick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein Paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört, und es ist von bedeutendem Nutzen, indem

Digitized by Google

man so im Stande ist, die Brust- und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher eine und dieselbe Stelle eines Gesangsstücks mit der einen oder andern Stimmart, je nachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen, weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen zu großer Kraft anstrengen und die tiefsten Töne der Kopfstimme sanft und schwach angeben, nicht so leicht aber die tiefsten Töne dieser zum vollen, kräftigen Klange verstärken, und die höchsten Töne jener zum Sanften, Weichen mildern kann; auch weil es nicht immer, z. B. bei kleinen Unpäßlichkeiten, bei verschiedenem Wetter, ja selbst bei mehr oder weniger Wärme des Lokals nicht möglich ist, den äußersten Tönen beider Stimmarten vollkommene Gleichheit zu geben. Im Allgemeinen aber ist es aus den nun eben angeführten Gründen besser, zu hoch als zu tief zu wechseln.

Registerknopf, Registerstange, Registratur, Register- oder Registraturwelle, s. Orgelregisterzüge.

Registriren, die einzelnen Orgelstimmen (Register) zum Spiele der Orgel verbinden; die Angemessenheit und Zweckmäßigkeit dieser Verbindung oder Mischung, also die Hervorrufung eines schönen Orgelklanges, ist an sich schon Erforderniß eines guten Organisten, wird es aber noch mehr in Hinblick auf Veranlassung und Ort des Orgelvortrags, auf Art und Charakter des vorzutragenden Tonsatzes u. s. w.

Regnard, (spr. Renjahr), Jacques, geb. zu Douai um 1530, war in seiner Jugend als Musiker an der Kathedrale von Tournay angestellt und wurde dann durch Orlandus Lassus nach München in den Dienst des Churfürsten von Baiern berufen. Von da ging er um 1575 in die Dienste des Kaisers Maximilian II., und wurde nach dessen Tode zweiter Kapellmeister Rudolphs II., meist zu Prag lebend. Hier starb er auch, wahrscheinlich im J. 1600. Von 1552—1614 sind zahlreiche Kompositionen von ihm erschienen, bestehend aus Messen, Motetten und anderen Kirchenstücken, mehrstimmigen geistlichen und weltlichen Liedern. — Ein älterer Bruder von ihm, François R., zu Douai in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., war zuerst als Musiker an der Kathedrale von Tournay angestellt und wurde dann 1573 Kapellmeister an derselben Kirche. 1575 und 1579 erschienen Sammlungen 4- und 5stimmiger Gesänge seiner Komposition im Druck.

Regulae, lat. Name der Orgelregisterzüge (s. d.).

Reicha, Joseph, geb. zu Prag im J. 1746, stand zuerst als Kammermusikus in den Diensten des Grafen von Wallerstein, kam aber dann 1787 nach Bonn als churfürstl. kölnischer Musikdirektor. Ein furchtbares Gichtleiden ließ ihn nicht lange seine Funktionen verrichten, und 1795 schon starb er zu Bonn. Seiner Zeit galt er als ausgezeichneter Violoncellist, guter Orchesteranführer und Komponist. Veröffentlicht hat er Sinfonien, Violoncell-Konzerte, konzertante Duo's für Violine und Violoncell u. s. w.

Reicha, Anton, Neffe des Vorhergehenden, zu Prag am 27. Februar 1770 geboren, wurde mit 9 Jahren Chorknabe an der Kreuzherrenkirche und ging in seinem 16ten Jahre nach Bonn zu seinem Oheim, um dort seine Musikstudien

Digitized by Google

fortzuſetzen, machte auch ſo gute Fortſchritte, daß er nach einem Jahre ſchon eine von ihm komponirte Sinfonie öffentlich aufführen konnte. 1794 ging er nach Hamburg, gab daſelbſt 5 Jahre lang Muſikunterricht und begab ſich dann (zu Ende des Jahres 1799) nach Paris. Hier debütirte er mit einer Sinfonie, welche gefiel, erhielt auch in Folge dieſes Succeſſes einen Operntext, den er komponirte; er konnte aber die Oper ſelbſt nicht zur Aufführung bringen, da das Theater Feydeau, für welches ſie beſtimmt war, geſchloſſen wurde. Nun verließ er Paris wieder und ging nach Wien, wo er im freundſchaftlichen Umgang mit Haydn, Albrechtsberger, Salieri und Beethoven lebte, viel komponirte und Muſikunterricht gab. Sein materielles Wohlbefinden erlitt zuerſt eine Störung durch die Kriegsereigniſſe des Jahres 1805, und als wiederum im J. 1808 der Krieg zwiſchen Oeſterreich und Frankreich unvermeidlich war, beſchloß er, Wien zu verlaſſen und wieder nach Paris zu gehen. Im Oktober des letztgenannten Jahres hier angelangt, brachte er ſich durch die Aufführung einer Sinfonie in einem der Conſervatorium-Konzerte wieder vortheilhaft in Erinnerung, und fing dann an, ſich mit Unterrichtgeben in der Kompoſition zu beſchäftigen, machte auch verſchiedentliche Verſuche, auf der Bühne durch dramatiſche Kompoſitionen Platz zu greifen, was ihm aber nicht gelang. Denn ſowohl die in Gemeinſchaft mit Dourlen komponirte und 1810 aufgeführte Oper „Cagliostro“, ſo wie die 1816 und 1822 gegebene „Nathalie“ und „Sappho“ machten Fiasco. Inzwiſchen aber war ſein Ruf als Lehrer mehr und mehr geſtiegen, und wurde er im J. 1817 als Nachfolger Mehuls zum Profeſſor des Contrapunkts am damals grade unter dem Titel École royale de musique et de déclamation neu organiſirten Conſervatorium erwählt. Ferner wurde er auch Ritter der Ehrenlegion und 1835 noch, nach mehrmals geſcheiterten Zulaſſungs-Verſuchen, Mitglied der Akademie. Dieſer Ehre ſollte er indeß nicht lange theilhaftig bleiben, denn ſchon am 28. Mai 1836 ſtarb er, betrauert von Allen, die ihn kannten, ſeiner ſocialen Tugenden wegen. — Der Ruf R's als Kompoſitionslehrer war gerechtfertigt durch die Art und Weiſe ſeiner Methode, den Schüler ſchnell vorwärts zu bringen, ihn unausgeſetzt auf das Praktiſche hinzuweiſen und auf mancherlei Handgriffe dazu aufmerkſam zu machen, endlich auch durch geſchickte Analyſe fremder Werke ihn gute Maximen für eigenes Schaffen abſtrahiren zu lehren. Als theoretiſcher Schriftſteller ſtand ſein Ruhm eine ziemliche Zeit lang ebenfalls in voller Blüthe; jedoch ſcheint man ſich nachgerade überzeugt zu haben, daß ſeine Syſteme ſehr antaſtbar ſind, daß die Wiſſenſchaftlichkeit in ſeinen Büchern nicht grade ſeine ſtarke Seite ausmacht und daß er vieles mehr Nebenſächliche, mit endloſer Weitſchweifigkeit behandelt, während er über Hauptſachen nur flüchtig hinweggeht. Dieſe ſeine hauptſächlichſten theoretiſchen Werke ſind: „Traité de Mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'Harmonie etc.“ (Paris, 1814 und in einer zweiten Auflage 1832); „Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique“ (Paris, 1818); „Traité de haute composition musicale etc.“ (2 Bde., Paris 1824—1826, von Czerny auch ins Deutſche überſetzt unter dem Titel: „Vollſtändiges Lehrbuch der muſikaliſchen Kompoſition ꝛc.“ (Wien, 1834); „L'Art du compositeur

Digitized by Google

dramatique, ou Cours complet de composition vocale etc." (Paris, 1833); „Petit Traité d'harmonie pratique à deux parties etc." (Paris, ohne Datum). Als Komponist zeichnet sich R. mehr durch Solidität der Arbeit als durch Erfindung und Schwung aus; gedruckt sind von ihm: Sinfonien und Ouvertüren, ein Oktett für Streich- und Blasinstrumente, 24 Quintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (vielleicht seine besten Sachen), Quintette für Streichinstrumente und für Streich- und Blasinstrumente, 20 Streichquartette, Streichtrio's, Quartette für Flöte und Streichinstrumente, Flöten-Trio's und Duo's, Hornterzette, Sonaten, Etuden, Fugen, Variationen für Klavier, auch Trio's und Quartette für dieses Instrument nebst Streich- und Blasinstrumenten u. s. w.

Reichardt, Georg Heinrich, war 42 Jahre lang Rektor und Organist an der Kaufmannskirche und Schule zu Erfurt und starb am 6. Juli 1789. Er war in der Musik ein Schüler des Professor Adlung und galt für einen der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, überhaupt auch für einen kenntnißreichen Musiker.

Reichardt, Gustav, 1797 in Vorpommern geb., erhielt von seinem Vater, einem Geistlichen, vom 5ten Lebensjahre an Unterricht im Gesang und auch auf mehreren Instrumenten und konnte schon mit 9 Jahren als Violin- und Klavierspieler sich in öffentlichen Konzerten hören lassen. 1812 kam er auf das Gymnasium zu Greifswald und 1817 bezog er, behufs des Studiums der Theologie, die dortige Universität; 1818 setzte er auf der berliner Hochschule das genannte Studium fort, sagte aber endlich 1819, da seine Liebe zur Musik allzu übermächtig geworden, der Theologie Valet und widmete sich der Tonkunst ausschließlich. Bernhard Klein wurde sein Lehrer in der Theorie der Tonsetzkunst, und bald machte er sich auch als tüchtiger Baßsänger einen Namen. Nachgehends wirkte er als vielbeschäftigter Musiklehrer in Berlin, in welcher Stadt er auch, mit dem Titel eines königl. Musikdirektors, gegenwärtig noch lebt. Als Komponist ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge ist er populär geworden, wie z. E. seine Komposition von Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland?" beweis't.

Reichardt, Heinrich Ernst, geb. zu Schmölln bei Altenburg am 18. Oktober 1808 als eines Buchbinders Sohn, kam nach beendetem Schulkursus zum Stadtmusikus Rode in Ronneburg in die Lehre und erwarb sich besonders auf der Oboe und Violine viele Fertigkeit. Nachgehends in Altenburg im Harmonie-Chor und bei der Hofkapelle angestellt, bildete er sich noch im Klavierspielen und der Theorie der Tonsetzkunst aus und erhielt 1836 einen Ruf nach Jena als Universitäts-Musikdirektor. Diese Stelle sollte er aber nicht volle zwei Jahre verwalten, denn schon am 25. August erlag er einem Brustübel, welches ihn auch schon früher gezwungen hatte, das Oboespielen, in dem er als Meister galt, aufzugeben. Den Ruf eines tüchtigen Musikers hat er hinterlassen.

Reichardt, Johann Friedrich, geboren zu Königsberg in Preußen am 25. November 1752, beschäftigte sich schon frühzeitig eifrig und ernstlich mit Musik und war namentlich der Contrapunktist Richter sein Lehrer in der Tonsetzkunst. Nach absolvirten Universitätsstudien (namentlich philosophischen) reis'te

Digitized by Google

er von 1773 an als konzertirender Violinspieler und kam auch 1775 nach Berlin, wo er das Glück hatte als Grauns Nachfolger von Friedrich II. zum Kapellmeister ernannt zu werden. Diesen Monarchen hatte er namentlich dadurch für sich einzunehmen gewußt, daß er die Manier Grauns, bekanntlich des Königs Lieblingskomponisten, geschickt zu imitiren verstand. Um die Hebung der berliner Musikzustände speciell machte er sich durch die Errichtung von Concerts spirituels verdient, in denen die Sachen der jüngern und in Berlin noch unbekannten italienischen Komponisten zu Gehör gebracht wurden. Im J. 1782 machte er einen Ausflug nach Italien und 1785 ging er nach London, wo er ein Oratorium „La Passione" (Text von Metastasio) und Mehreres aus italienischen Opern seiner Komposition aufführte; von London aus begab er sich nach Paris, brachte die angegebenen Sachen auch hier zu Gehör und erhielt von der Direktion der großen Oper den Auftrag zur Komposition der Opern „Panthée" und „Tamerlan". Diese machte er auch fertig und wollte sie eben das Jahr darauf in Paris in die Scene bringen, als der Tod Friedrichs des Großen (1786) ihn nach Berlin zurückrief, worauf denn die Inscenesetzung unterblieb. (Nach einer andern Version sei die Aufführung durch die Kabalen der pariser Musiker verhindert worden). Friedrich Wilhelm II. bestätigte R. in seinem Kapellmeisteramte und der geschickte und schlaue Mann wußte sich auch dem neuen Monarchen wieder angenehm zu machen, indem er von nun an in seinen Kompositionen (z. B. in den Opern „Brenno" und „Andromeda") die Manieren Glucks und Piccini's — Komponisten, welche Friedrich Wilhelm vorzugsweise liebte — gewandt anzubringen und zu verschmelzen wußte. 1790 reis'te er, um Sänger zu engaziren, wieder nach Italien, mußte jedoch nach seiner Rückkehr eine Erkältung in der Gunst des Königs erfahren, weshalb er auch seinen Abschied einreichte. Diesen erhielt er nun zwar nicht, aber dafür einen mehrjährigen Urlaub, welchen er zumeist auf einem ihm gehörigen Landgute zu Giebichenstein (bei Halle) verbrachte. 1792 von einer Reise nach Paris zurückgekehrt, ließ er in seinen „vertrauten Briefen über Frankreich" Sympathien für die französische Revolution wahrnehmen, welche natürlich dem König höchlichst mißfielen und zur Folge hatten, daß R. noch vor Ablauf seines Urlaubs nun seinen definitiven Abschied erhielt. Er wählte nun, nachdem er noch eine kurze Reise nach Stockholm gemacht hatte, Hamburg zum Orte seines Aufenthaltes, verheirathete sich hier zum zweiten Male (seine erste Frau war 1783 gestorben) und gab ein Journal „Frankreich" heraus. 1795 kehrte er wieder nach Giebichenstein zurück; der König ließ in seinem Groll gegen ihn etwas nach und ernannte ihn 1796 sogar zum Salinen-Inspektor. Nach dem Tode Friedrich Wilhelms II. (im November 1797) erschien R. wieder in Berlin und verstand sich dem neuen König, Friedrich Wilhelm III., ebenfalls angenehm zu machen. Zur Krönung desselben komponirte er die Oper „Die Geisterinsel", erfand darauf das Liederspiel (s. d.) und erstieg 1801 durch seine Oper „Rosamunde" bei Hof und Publikum den höchsten Gipfel der Gunst. Aus lauter Zufriedenheit belohnte ihn der König nicht nur mit einer ansehnlichen Summe baaren Geldes, sondern erhöhte auch seinen Gehalt als Salinen-Inspector, welche Stelle er, bei allem seinem Kunsttreiben, immer

Digitized by Google

fort verwaltete. 1802 war er wieder in Paris, wurde dem Consul Bonaparte vorgestellt und zum Mitglied der Akademie gemacht; ebenso wurde er 1803 unter die Mitglieder der stockholmer Akademie aufgenommen. Bis zum Jahre 1806 war sein Leben nun ein glückliches; da aber brachen die schweren Stürme über die preußische Monarchie herein; französische Heerhaufen überschwemmten das Land und näherten sich auch Halle und Giebichenstein; da hielt R. es an der Zeit, sich davonzumachen: er verließ seinen Wohnplatz und hielt sich ein ganzes Jahr lang in Danzig, Königsberg und Memel auf. Nach dem Frieden von Tilsit rief der neue König von Westphalen alle seine in den eroberten Provinzen ansässigen Unterthanen bei Strafe der Einziehung ihrer Güter zurück, und so mußte auch R. nach Halle zurückkehren. Da er aber seine Stelle als Salinen-Inspector aufgehoben fand, so wendete er sich (1808) nach Kassel, wo er sich um die Hofkapellmeisterstelle bewarb, die ihm auch, mit einem ansehnlichen Gehalte, zu Theil wurde. Nicht lange dauerte es, und seine anfänglich sehr angenehme Stellung wurde ihm durch Kabalen und Intriguen, die aber sein hochmüthiges und dünkelvolles Benehmen zum großen Theil selber hervorgerufen hatte, verbittert; er ging demnach von Kassel fort nach Wien (wo er einige Zeit vorher schon eine Oper „Bradamante" zur Aufführung gebracht hatte), und dann, da eine geeignete Stellung für ihn in der österreichischen Hauptstadt sich nicht finden wollte und zudem auch (1809) der Krieg zwischen Frankreich und Oesterreich wieder ausgebrochen war, wieder zurück nach Giebichenstein, wo er dann zumeist verblieb und auch am 27. Juni 1814 starb. — R. war ein Mann von Geist, feiner Beobachtungsgabe, Gewandtheit und Witz; zugleich aber war er auch fast weibisch eitel, prahlsüchtig, dünkelhaft und arrogant. Als Komponist kann er nicht unter die Künstler von Genie gerechnet werden; seine Sachen sind nicht selbstständig in der Erfindung, sondern nur geschickt nach fremden Mustern kopirt; sie stellen sich nicht dar als aus einem warmen, reichen Innern quellend, sondern sind mehr die Resultate der Reflexion und des Studiums. deswegen ist er mitunter leer, steif und trocken, wenngleich auf der andern Seite ihm, dem gebildeten und geistreichen Manne, wieder Manches in Betreff namentlich der charakteristischen Darstellung — z. B. in seinen Opern und Liedern — recht gut gelang. Als musikalischer Schriftsteller ist er anregend, mit Geschick fremde Werke analysirend, zuweilen fein ästhetisirend, aber nicht von bedeutender Wissenstiefe und theoretischer Gründlichkeit. — Kompositionen fürs Theater hat er in die 30 verfertigt und es sind davon anzuführen die Opern: „Hannchen und Gretchen" (nach der franz. Operette „Rose et Colas"), „Ariencisia", „Andromeda", „Protesilao" (mit Neumann gemeinschaftlich komponirt), „Liebe allein macht glücklich", „Tamerlan", „Panthée", „Brenno", „Claudine von Villa-Bella", „Lilla", „Olimpiade", „Erwin und Elmire", „Die Geisterinsel", „Rosamonda", „Jery und Bätely", L'heureux Naufrage", „Bradamante"; dann die Liederspiele: „Liebe und Treue" und „Kunst und Liebe"; ferner verschiedene theatralische Kantaten, z. B. „La gioja doppo il duolo", „Ariadne auf Naxos"; einige Mono- und Duodramen, z. E. „Der Tod des Hercules", „Ino", „Cephalus und Procris", endlich die Musik zu Göthe's „Egmont",

Digitized by Google

Shakespeare's „Macbeth", Kotzebue's „Kreuzfahrer". Von kirchlichen Sachen hat er einige Oratorien, Kantaten, Te Deum, den 145sten Psalm für Chor und Orchester, u. s. w. geschrieben; an Liedern für eine Singstimme mit Klavierbegleitung kennt man von ihm eine große Zahl (darunter sind besonders einige Texte von Göthe mit großem Glück komponirt), ferner auch einige mehrstimmige Gesänge, italienische Kanzonetten und französische Romanzen. Seine Instrumental-Kompositionen bestehen in Sinfonien, Klavier-Konzerten und Sonaten, Streichtrio's, einem Quintett für Klavier, 2 Flöten und 2 Hörner, Rondo's für Klavier, Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier und Flöte. — Es bleibt uns nun noch übrig, Einiges von R's musikalischen Schriften anzuführen; es sind dies: „Musikalisches Kunstmagazin", (zu Berlin von 1782—1791 in 8 Heften erschienen, welche zusammen 2 Bände bilden und außer dem Text auch Musikbeilagen enthalten); „Studien für Tonkünstler und Musikfreunde" (Berlin, 1793, von R. in Gemeinschaft mit F. A. Kunzen herausgegeben und zwei Abtheilungen mit Musikbeilagen enthaltend, welche ursprünglich ein „Musikalisches Wochenblatt" für 1791 und eine „Musikalische Monatsschrift" für 1792 waren und auch als solche erschienen); „Berlinische musikalische Zeitung" (ein Jahrgang, 1805—1806); „Musikalischer Almanach mit 12 neuen Liedern" (Berlin, 1796); „Ueber die deutsche komische Oper nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie" (Hamburg, 1774); „Ueber die Pflichten des Ripien-Violinisten" (Berlin und Leipzig, 1776); „Georg Friedrich Händels Jugend" (Berlin, 1785); „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend" (Frankfurt und Leipzig, zwei Theile, 1774 und 1776 erschienen); „Schreiben über die berlinische Musik an den Herrn L. V. Sch. in M. Eine Beilage zu dem ersten Theil der Briefe eines aufmerksamen Reisenden" (Hamburg, 1775); „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, nachher genannt Enrico Guglielmo Fiorino" (ein musikalischer Roman, von dem aber nur der erste Theil 1779 zu Berlin und ohne Namen des Verfassers erschien; die Vollendung unterblieb, weil das Buch keinen Erfolg hatte); viele Aufsätze in musikalischen und anderen Zeitschriften aus den letzten Decennien des vorigen und dem ersten des laufenden Jahrhunderts; endlich enthalten auch Vieles die Musik betreffend die „Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803" (3 Theile, Hamburg 1804 und 1805) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809" (zwei Bände, Amsterdam, 1810).

Reichardt, Juliane, erste Frau des Vorhergehenden, Tochter des berühmten Franz Benda, wurde im J. 1752 zu Berlin geboren und war eine der ersten Sängerinnen damaliger Zeit, auch talentvolle Komponistin. Seit ihrer Verbindung mit Reichardt (1776) hatte sich ihr schönes Talent immer mehr ausgebildet; leider aber starb sie schon in der Mitte ihrer Laufbahn am 9. Mai 1783. Klaviersonaten und Lieder sind von ihr in den Druck gegeben worden.

Reichardt, Louise, Tochter Joh. Fr. Reichardts, geboren zu Berlin im J. 1788, verrieth als zartes Kind schon unverkennbare Neigung und Anlage

Digitized by Google

zur Musik, besonders zum Gesang; unter der sorgsamen Leitung ihres Vaters entwickelte sich ihr Talent schnell und glänzend. Bei ihrem Musiktreiben aber wurde auch in ihrer Erziehung und der ihrem Geschlecht angemessenen wissenschaftlichen Bildung nichts versäumt, obgleich sie früh den Verlust ihrer Mutter zu bedauern hatte. Oeffentlich ließ sie indeß ihr Vater nie als Sängerin auftreten, und ihr Wirkungskreis als solche beschränkte sich daher auf zahlreiche Privatzirkel und höchstens die Kirche. Sie begleitete ihren Vater bei dessen unstetem Lebenswandel und öfters wechselndem Aufenthalte nach Hamburg, Berlin, Kassel und Giebichenstein, wandte sich aber nach dessen Tode im J. 1814 bleibend nach Hamburg, wo sich noch Verwandte ihrer Mutter befanden. Hier widmete sie ihre Kräfte mit entschiedenem Berufe dem Gesangunterricht, und erwarb sich das unbestrittene Verdienst, die Liebe für den Gesang in Hamburg von neuem ins Leben gerufen zu haben. Ihre unermüdete Thätigkeit und Uneigennützigkeit bei der Bildung und Pflege weiblicher Stimmen, erwarb der vorgenannten Stadt eine bedeutende Anzahl vorzüglicher Sängerinnen. Auch stiftete sie in Verbindung mit Clasing in dem kunstliebenden Sillem'schen Hause eine Singakademie, und beiden edeln Menschen gebührt das Verdienst, den Sinn für die Kunst in Hamburg belebt und überhaupt ein edles Streben gefördert zu haben. Gestorben ist Louise am 17. November 1826 nach einem Leben voll Bitterkeiten, die sie aber mit echt christlicher Ergebung und Frömmigkeit ertrug; als Kind schon verlor sie die Mutter; die Braut empfing an dem zur Hochzeit bestimmten Tage, statt des Ersehnten, eines genialen jungen Malers, der aus Italien zurückkommen sollte, die Nachricht von dem Tode des Geliebten; ihrer ungemeinen Schönheit beraubten sie die Blattern; späterhin verlor sie noch ihre schöne, reine Stimme. Ihre Gesundheit war schrecklich zerrüttet, und die seit 16 bis 20 Jahren ihres Umgangs genossen, versicherten, sie kaum einen Tag nicht leidend gesehen zu haben. — Ihre zahlreichen Kompositionen bestehen zumeist in Liedern, die hervorquollen aus einem im Unglück erstarkten und von Religion erfüllten Gemüthe. Im Druck sind davon erschienen 8 Sammlungen Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre; dann einige Sammlungen mehrstimmiger geistlicher Gesänge.

Reichel, Joseph, einer der vorzüglichsten Baßsänger der Neuzeit, wurde 1804 in Ungarn geb., war an verschiedenen deutschen Theatern engagirt, zuletzt als Hofopernsänger in Darmstadt, wo er, nach längeren Leiden, am 30. Juni 1856 starb. Seine Stimme war von seltenem Umfange und ungemeiner Kraft, und viele seiner Rollen, wie Sarastro, Osmin, Bertram, Marcell u. s. w. werden unvergeßlich bleiben.

Reimann, Johann Balthasar, geb. zu Breslau am 14. Juni 1702 als der Sohn eines Töpfers, zeigte frühzeitig musikalische Anlagen und wurde von den Kantoren Gürtler, Sturm und Wilisch in verschiedenen Zweigen der Kunst unterrichtet. Besonderes Aufsehen machte er als Knabe schon mit seiner wundervollen Sopranstimme, und nachdem diese mutirt hatte, wurde er in der Kirche der Neustadt, und dann in der Marien-Magdalenenkirche zu Breslau als Choralist angestellt. An letzterer Kirche wurde er 1726 Unter-Organist, worauf

Digitized by Google

er dann 1729 Organist an der Kreuzkirche in Hirschberg wurde. Gestorben ist er im J. 1749. — Von seinen Kompositionen hat sich eine Trauer-Kantate auf den Tod Karls VI. und eine Sammlung von Melodien zu geistlichen Liedern erhalten.

Rein. In der Musik wird dieses Wort gebraucht: 1) zur Bezeichnung der Beschaffenheit einiger Intervalle. Consonanzen sind rein, wenn sie nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, wie z. B. die Oktave, Quinte, Quarte, Prime. Sobald eines dieser Intervalle nur um eine Stufe höher oder tiefer genommen wird, so ist es nicht mehr rein, sondern übermäßig oder vermindert, und dann auch keine Consonanz mehr, sondern Dissonanz. Die Terz heißt deshalb auch nicht ein reines Intervall, denn sowohl die kleine wie die große Terz ist eine Consonanz. In diesem Sinne ist vollkommen mit rein gleichbedeutend in der Musik. — 2) Gebraucht man das Wort rein in der Musik zur Bezeichnung der Verhältnisse der Intervalle. Hier ist rein gleichbedeutend mit ursprünglich. Das ursprüngliche Verhältniß der reinen Quinte ist z. B. $^2/_3$; nun heißt die Quinte auch nur in diesem Verhältniß rein, wird ihr aus Gründen der gleichschwebenden Temperatur etwas von ihrem Größenverhältniß genommen oder demselben zugesetzt, so kann sie, wie jedes andere Intervall in dem Falle, nicht mehr rein genannt werden. Die Quinte d-a wird in unsrem Tonverhältnisse immer etwas unterschwebend, in dem Verhältniß von $^{108}/_{161}$ ausgeübt, ist also nicht rein. — 3) Wird mit rein die grammatische Richtigkeit der Harmonie eines Tonstückes angedeutet. Man spricht von einem reinen Satze eines Tonstückes, d. h. in dem Tonstücke sind alle Regeln beachtet worden, welche für die Verbindung der Töne feststehen und die Lehre der Tonsetzkunst ausmachen. — 4) Auch in ästhetischem Sinne wird das Wort rein in der Musik angewendet. Es zeigt hier die Freiheit des Geschmackes von Verirrungen oder Vermischungen an, die Reinheit des eigentlichen Begriffes von Kunst. — 5) Versteht man unter rein die Beschaffenheit der Stimmung der Instrumente und des Klanges der Töne. Ein Instrument ist rein gestimmt, wenn alle seine Töne diejenige genau bestimmte Tonhöhe (oder Tiefe) haben, welche ihre gemeinschaftliche Verbindung zu einem Tonsystem nothwendig macht. Ferner sagt man: ein Instrument ist rein gestimmt, wenn seine Töne mit denen anderer Instrumente, in deren Gesellschaft es gebraucht werden soll, eine gleiche Höhe oder Tiefe haben. Ein Ton, er sei nun gesungen oder gespielt, ist rein, wenn seine regulären Schwingungen durch keine anderen unregulären gestört werden, was bei Saiten z. B. geschieht, wenn sie nicht ganz eben oder gleich fest an allen Stellen sind; bei Blasinstrumenten, wenn die Luftsäule durch äußere Unregelmäßigkeiten im Instrumentenkörper in ihren Schwingungen gehindert wird; bei Gesangstönen, wenn die Stimmorgane an einer Unregelmäßigkeit leiden. Ferner ist ein Ton rein, wenn er in dem gehörigen Schwingungsmaße der Lufttheile oder des klingenden Körpers angegeben wird. Erklingt z. B. das eingestrichene a mit 400 Schwingungen, so ist es schon nicht mehr vollkommen rein, wenn es nur 399 oder 401 Schwin-

Digitized by Google

gungen macht: dort zu tief, hier zu hoch. — Ueber reine Quarte, Quinte u. s. w. sehe man die Hauptartikel.

Reincke oder **Reinke**, auch mitunter **Reinecke** geschrieben, Johann Adam, berühmter Orgelspieler aus der letzten Hälfte des 17ten und dem Anfange des 18ten Jahrhunderts, ward geb. zu Deventer (in Holland) am 27. April 1623, erhielt in dieser seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht, und ging dann nach Leipzig zu weiterer Ausbildung, sowie endlich nach Hamburg, wo er besonders im Orgelspielen nach dem berühmten Scheidemann sich bildete. Dieses Letztern Nachfolger als Organist an der Katharinenkirche zu Hamburg wurde R. denn auch im J. 1654, bekleidete diese Stelle 60 Jahre hindurch und trug sehr viel zur Verbesserung des Geschmackes in den Orgelkompositionen seiner Zeit bei. Für seinen großen Ruf spricht, daß sogar Joh. Seb. Bach zwei Mal nach Hamburg reis'te um ihn auf der Orgel zu hören. Gestorben ist er zu Hamburg am 24. November 1722, also im Alter von 99 Jahren und 7 Monaten. Von seinen Orgelkompositionen ist Nichts im Druck erschienen; doch ist in Deutschland hier und dort abschriftlich Manches davon verbreitet. Gerber führt dagegen 6 Streichquartette von ihm unter dem Titel „Hortus musicus" als gedruckt an.

Reineccius, Georg Theodor, aus Neu-Brandenburg gebürtig, war von 1681—1687 Kantor zu Eisleben, kam dann in gleicher Eigenschaft nach Weimar und starb hier am 30. November 1726. Er galt seiner Zeit als ein guter Kirchenkomponist; von seinen Arbeiten ist jedoch keine auf unsre Zeit gekommen.

Reinecke, Carl, geb. zu Altona am 23. Juni 1824, erhielt von seinem 5ten Jahre an Musikunterricht durch seinen Vater, der namentlich bedeutender Sänger und Gesanglehrer war und auch sein (Carls) einziger Lehrer im Klavier- und Violinspiel, so wie in der Theorie der Tonsetzkunst geblieben ist. Mit 7 Jahren machte R. bereits Kompositions-Versuche, und mit 11 Jahren trat er öffentlich als Klavierspieler auf. Bis 1843 blieb er in Altona; im März desselben Jahres jedoch trieb es ihn fort von da, weil ihm daran gelegen war, seinen musikalischen Horizont zu erweitern und sich kräftigere Anregungen und wirksamere Vorbilder zu verschaffen, — was Alles in seiner Vaterstadt Altona natürlich unmöglich war. Sein Sinn stand nach Leipzig, welches damals besonders den Namen als erste deutsche Musikstadt hatte, und um sich die Mittel zu einem Aufenthalt daselbst zu verschaffen, unternahm er eine Kunstreise nach Kopenhagen, unterwegs auch u. a. in Lübeck, Eutin, Kiel Konzerte gebend. Sein Klavierspiel machte überall Aufsehen und in Kopenhagen, nachdem er öfter bei Hofe gespielt hatte, erhielt er vom König Christian VIII. ein Stipendium. Nachdem er seine Reise noch bis nach Stockholm ausgedehnt hatte, ging er im Oktober 1843 nach Leipzig, hier verbrachte er 3 Jahre in fleißigem Studium, ohne jedoch bei irgend Jemand Unterricht zu nehmen, spielte öfter im Gewandhause, sowie in Konzerten der benachbarten Städte, und hatte sich des Antheils und der Rathschläge Mendelssohns, sowie Rob. Schumanns zu erfreuen. Im Februar 1846 unternahm er eine Konzertreise nach Bremen und Hannover, und dann im Verein mit dem Geiger Wasielewski eine nach Danzig, Königsberg ꝛc. bis

Digitized by Google

Riga. Im Winter des Jahres 1846 ging er, zum Hofpianisten des Königs von Dänemark ernannt, wieder nach Kopenhagen und blieb daselbst, Unterricht und Konzerte gebend, bis zur Erhebung der Herzogthümer Schleswig-Holstein. Nachdem er nun den Winter 1848 auf 1849 wieder in Leipzig verbracht hatte, ging er im April des letztgenannten Jahres nach Bremen und verweilte dort zwei Jahre. Anfangs 1851 reis'te er nach Paris, trat in einigen Konzerten auf, und erhielt von hier aus den Ruf als Lehrer des Klavierspiels an die Rheinische Musikschule in Köln, in welcher Stellung er bis 1854 verblieb, worauf er dann als Musikdirektor nach Barmen ging. Bis ins Jahr 1859 wirkte er daselbst; dann erhielt er den Ruf nach Breslau als Universitäts-Musikdirektor und Dirigent der Singakademie (an des verstorbenen Mosewius Stelle), welchen Aemtern er in diesem Augenblicke auch noch vorsteht. — Von R's im Druck erschienenen Kompositionen möchten hervorzuheben sein: die Operette „Der vierjährige Posten" (Text von Körner, für Dilettantenkreise bestimmt), Schlachtlied von Klopstock, für 2 Männerchöre und Orchester, geistliches Abendlied für Tenor solo, Chor und Orchester, Ouverture zu Calderons „Dame Kobold", 2 Streichquartette, ein Konzertstück für Pianoforte mit kleinem Orchester, ein Klavierquartett (Op. 34), ein Klaviertrio (Op. 38), eine vierhändige Sonate (Op. 35), Sonate für Pianoforte und Violoncello (Op. 42), ungefähr 20 Hefte zwei- und vierhändiger Klavierstücke kleinerer Form, darunter als besonders bemerkenswerth: vierhändige Variationen über eine Sarabande von Bach (Op. 24) und zweihändige über ein Passepied von Bach, an 20 Hefte Lieder und Gesänge für eine und mehrere Singstimmen, instruktive Klavierstücke, z. B. eine Ouverture zu Hoffmanns Mährchen „Nußknacker und Mäusekönig", vierhändige Stücke im Umfange von 5 Tönen. Im Manuscript hat R. noch einige Sinfonien, Ouverturen, Chorwerke u. s. w. — Edles Streben, geschmackvolle Anordnung, gewandte Handhabung aller Kunstmittel zeichnen R's Arbeiten sehr vortheilhaft aus; ein eigenthümliches Gepräge hat aber sein Talent nicht und es stellt dieses mehr eine Reproducirung Mendelssohn'scher und Schumann'scher Elemente dar.

Reinecke, Leopold Carl, geb. zu Dessau im J. 1774, ward von seinem Vater, fürstl. Kammermusikus daselbst, anfänglich zum Studium der Theologie bestimmt; seine große Neigung zur Musik jedoch besiegte die Entwürfe des Vaters, und er erhielt Unterricht auf den gangbarsten Streich- und Blasinstrumenten. Talent und unermüdlicher Fleiß setzten ihn bald in den Stand, sich als praktischer Musikus, besonders auf der Violine und dem Fagott auszuzeichnen. Von dem Fürsten von Dessau blieb das nicht unbemerkt, und da er auch zur Komposition große Lust zeigte, so sandte ihn derselbe 1796 nach Dresden zu Naumann, damit er unter dessen Leitung seine Schule in dieser Beziehung mache. Er gewann schnell das Wohlwollen seines Lehrers, bei dem zugleich auch Himmel damals Unterricht hatte, blieb zwei Jahre in Dresden und nahm während dieser Zeit auch noch Unterricht auf dem Fagott bei Schmidt und auf der Violine bei Campagnoli. Nach Dessau zurückgekehrt, ward er in der Kapelle zuerst beim Fagott und dann als Vorspieler bei den ersten Geigen angestellt, und als der Musikdirektor Jacobi starb, zum Nachfolger desselben ernannt. Er selbst starb

Digitized by Google

am 22. Oktober 1820, in voller Blüthe männlicher Jahre, auf einer Reise, welche er unternommen hatte, um Fr. Schneiders „Weltgericht" kennen zu lernen und die Aufführung desselben in Quedlinburg zu unterstützen. Auf der Rückreise von da nämlich wurden (am 13. Oktober) zu Güsten die Pferde vor seinem Wagen scheu, gingen durch, und der Wagen stürzte in eine tiefe Grube. R. brach den Arm und ward am Kopfe schwer verwundet. Man brachte ihn nach Güsten zurück und wandte alle erdenkliche Hülfe an; — es fruchtete aber Alles nicht: er starb nach achttägigen schweren Leiden. Friedrich Schneider wurde sein Nachfolger als Leiter der dessauer Kapelle. — R. hat Instrumentalsachen, Lieder und die Opern „Adelheid von Scharffeneck", „Feodora", „Veronte" und „Alfred" komponirt, die recht Verdienstliches enthalten, wenngleich sie auch kein besonderes Genie zeigen.

Reiner, Ambrosius, in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist der Erzherzogin Claudia zu Innspruck und dann (gegen 1650) Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand Karl von Oesterreich, schrieb zahlreiche Motetten, Messen und andere Kirchensachen mit und ohne Instrumentalbegleitung, von welchen Mancherlei im Druck erschien.

Reiner, Felix, s. Rheiner.

Reiner, Jacob, ein Kirchenkomponist aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war Benediktinermönch und Musikdirektor im Kloster Weingarten in Würtemberg und verfaßte zahlreiche Kompositionen von Motetten, Psalmen und geistlichen Liedern, von denen Sammlungen in der Zeit von 1579—1606 im Druck erschienen.

Reiner, Joseph Ewald, geb. am 25. Januar 1784 zu Warthau bei Bunzlau in Schlesien, verlor seinen Vater, einen Justiz-Beamten, in seinem 10ten Lebensjahre und wurde von da ab bis zum 16ten Jahre im Jesuiter-Seminar zu Glogau erzogen, wo er auch in der Musik unterrichtet wurde. Dann besuchte er das katholische Gymnasium in Breslau und von 1800—1802 auch die königl. Bauschule daselbst, indem er sich zum Architekten bilden wollte. Diesen Plan gab er aber, wegen Armuth und Augenschwäche wieder auf, trieb noch, ehe er einen weitern entscheidenden Entschluß über seinen künftigen Lebensberuf faßte, zwei Jahre lang eifrig Musik, und verließ dann 1805 Breslau, um in Leipzig Jurisprudenz zu studiren. Dies geschah bis ins J. 1809, während welcher Zeit er sich seinen Unterhalt mit Musikunterrichtgeben und anderen musikalischen Beschäftigungen verdiente, u. a. auch als Guitarrist Konzerte gab. Nachdem er sein Examen gemacht, kam er als Referendar nach Bautzen, erhielt aber nachgehends die Stelle als Stadtdirektor und Justitiar zu Ostritz in der Lausitz, wo er Anfangs der 30er Jahre dieses Jahrhunderts noch am Leben war. — Von diesem geschickten Dilettanten sind viele Lieder und Gesänge, auch Stücke für Guitarre im Druck erschienen.

Reinert, Carl, geb. in Böhmen um 1730, war zuerst im Orchester der Nicolini'schen Operngesellschaft in Braunschweig als Hornist angestellt, kam dann in gleicher Eigenschaft 1758 in fürstl. sondershausensche Dienste, erhielt darauf einen Ruf an die Kapelle des Herzogs von Würtemberg und wurde endlich als

Digitized by Google

erſter Horniſt in der mecklenburg-ſchwerin'ſchen Hofkapelle angeſtellt. Geſtorben iſt er zu Ludwigsluſt gegen 1804, den Ruf eines der größten Waldhorn-Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts hinterlaſſend. — Seine Frau, Magdalene, geborene Urſpringer, aus Mannheim gebürtig und ſeit 1770 mit ihm verheirathet, wurde als Sängerin gerühmt. Beide Gatten ließen ſich auch 1775 auf einer Reiſe in Italien hören. Mit Anfang des laufenden Jahrhunderts war Magdalene R. längſt vom öffentlichen Schauplatz abgetreten. Ihre letzten Lebensſchickſale ſind unbekannt.

Reinhard, Andreas, zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Organiſt und Notarius publicus zu Schneeberg, machte ſich als muſikaliſcher Schriftſteller bekannt durch das Buch: „Musica sive Guidonis Aretini de usu et constitutione monochordi, dialogus jam denuo recognitus“ (Leipzig, 1604). Es iſt dies nicht, wie man aus dem Titel ſchließen könnte, ein Werk von Guido ſelbſt, ſondern von R. nach den Schriften Guido's verfaßt. Gerber hat von R. auch noch ein Buch unter dem Titel „Monochordon“ angeführt; es iſt dies aber in Wahrheit mit dem vorgenannten ein und daſſelbe Buch; eine falſche Angabe des Draudius hat dieſen Irrthum veranlaßt. Ferner hat R. noch ein Werk in Manuſcript hinterlaſſen, welches den Titel führt: „Methodus de arte musica perconcinne suis numeris et notis elaborata“ (1610); es befand ſich auf der Bibliothek zu Erfurt noch im J. 1758.

Reinhardt, Georg, geb. zu Würzburg am 28. September 1789, ward von ſeinem Vater, fürſtbiſchöfl. Muſikdirektor, frühzeitig in der Muſik unterrichtet und lernte nach und nach ziemlich alle gangbaren Inſtrumente behandeln. Eine beſondere Vorliebe für die Klarinette hatte er von jeher; er machte ſie aber erſt zu ſeinem Hauptinſtrumente, als der berühmte Klarinettiſt Meißner nach Würzburg kam und ihm Unterricht ertheilte. Nachgehends machte er Kunſtreiſen und wurde nach und nach in den Orcheſtern von Wiesbaden, Darmſtadt, Frankfurt und Stuttgart angeſtellt. Den Ruf in letztere Stadt erhielt er 1821 und ſeine Anſtellung als Kammermuſikus und erſter Klarinettiſt lautete auf Lebenszeit. Ob er augenblicklich noch am Leben iſt, vermögen wir nicht anzugeben. — In ſeiner Blüthezeit galt er für einen ausgezeichneten Meiſter auf der Klarinette.

Reinhardt, Johann Chriſtoph, war zuerſt ſeit 1788 Hofmuſikus in den Dienſten des Fürſten von Leiningen, und erhielt darauf um 1795 die Stelle als Konzertmeiſter und Hoforganiſt zu Gotha, woſelbſt er auch am 14. Dezember 1821 ſtarb. Er galt ſeiner Zeit für einen tüchtigen Klavierſpieler und Muſiker überhaupt; von ſeinen Kompoſitionen erſchienen 1788 zu Gotha „Geiſtliche und moraliſche Lieder“. — Seine Frau, Adelheid, geborene Galetti (ſ. Galetti), war eine gute Sängerin und ſeit 1780 als Hofſängerin in Gotha angeſtellt. Seit 1806 fehlen die Nachrichten über ſie.

Reinheit (in der Muſik), ſ. Rein.

Reinholdt, Theodor Chriſtlieb, von 1723—1753 Kantor und Muſik-Direktor an der Kreuzkirche in Dresden, war der Lehrer des leipziger Thomas-Kantors Hiller, und hat geſchrieben: „Einige zur Muſik gehörige poetiſche Gedanken bei Gelegenheit der ſchönen neuen in der Frauenkirche zu Dresden

Digitized by Google

verfertigten Orgel" (Dresden, 1736). Sein Nachfolger in den oben genannten Aemtern war Homilius. Ueber seine sonstigen Lebensumstände ist nichts Näheres bekannt.

Reinke, s. Reincke.

Reimann, Johann Hartmann, geb. zu Saalfeld am 17. April 1677, wurde 1707 Kammermusikus bei dem damals in Saalfeld residirenden Herzog Johann Ernst, welcher ihn 1709 noch zu dem Kapellmeister Erlebach schickte, um die Komposition bei demselben zu studiren. Darauf wurde er dann 1714 Dirigent der herzogl. Kapelle. 1722 erwählte ihn die Bürgerschaft von Saalfeld zum Vice-Bürgermeister und der Herzog ernannte ihn dazu noch zum Stadtrichter; die Stelle als Kapelldirektor behielt er aber stets daneben bei. Gest. ist er am 10. November 1728. — Man kannte von seinen Kompositionen ein Passionsoratorium, welches 1715 aufgeführt wurde, und zu dem der damalige Erbprinz, Christian Ernst, den Text verfertigt hatte.

Reisig, Michael, geboren zu Stolberg im Meißnischen im J. 1584, war churf. sächsischer Hofmusikus und Organist auf der Augustusburg und zugleich Stadtmusikus in Chemnitz. In genannter Stadt starb er an der Pest im J. 1636. Er galt seiner Zeit für einen guten Komponisten und außerordentlichen Meister auf dem großen Cornett oder Zinken. Von seinen vielen Instrumental- wie Vokalkompositionen ist bloß eine 8stimmige Motette: „Die Lehrer werden leuchten" 1619 zu Leipzig im Druck erschienen.

Reiß, Anton, vortrefflicher Orgelbauer, geb. 1741 zu Trautenau in Böhmen, erlernte seine Kunst in Wien, Breslau und Dresden, und fixirte sich endlich in Prag, wo er am 30. April 1815 starb. In verschiedenen Kirchen Böhmens befinden sich prächtige Orgelwerke von ihm.

Reiß, Karl Heinrich Adolph, geb. 1829 zu Frankfurt a. M. als der Sohn eines Arztes, studirte Klavier bei Rosenhain und Hom, Theorie bei Ferd. Kessler und ging zu weiterer Ausbildung im J. 1847 noch nach Leipzig, wo namentlich Hauptmann seine Kompositionsstudien leitete. Nach Frankfurt zurückgekehrt, gründete er daselbst einen Gesangverein, und fungirte dann von 1849 an als Musikdirektor an den Theatern zu Basel, Würzburg, Köln und Mainz; in letzterer Stadt war er zugleich Dirigent der Liedertafel und des Damen-Gesangvereins. 1856 kam er an Botts Stelle als Hofkapellmeister nach Kassel, wo er augenblicklich noch ist. Mancherlei Kompositionen von ihm für Kirche, Kammer und Konzert sind im Druck erschienen, und dann ist zu Mainz eine Oper von ihm, „Otto der Schütz", so wie eine „Carnevalsoper" zur Aufführung gekommen.

Reissiger, Carl Gottlieb, geboren am 31. Januar 1798 zu Belzig bei Wittenberg, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater Christian Gottlieb R., Kantor daselbst und Schüler Türks. Schon in seinem 10ten Jahre ließ er sich öffentlich auf dem Klavier hören und konnte Sonntags den Gemeinde-Gesang in der Kirche auf der Orgel begleiten. Der Knabe ward viel bewundert und von Kennern zur fleißigen Ausbildung seines Talentes aufgemuntert; allein die Eltern besaßen nicht das Vermögen, Etwas hierauf verwenden zu können.

Digitized by Google

Dem guten Glücke und der Fügung des Himmels vertrauend, ſetzte indeß der würdige Vater ſeinen Unterricht unermüdet fort. 1811 endlich machte er es möglich den Sohn nach Leipzig auf die Thomasſchule zu bringen, wo dieſer, ſich hauptſächlich den Schulwiſſenſchaften widmend, nur unter Schwierigkeiten auch das Muſikſtudium fortſetzen konnte. Erſt als er zum Alt-Soloſänger im Thomaner-Chor vorgerückt war, lenkte ſich Schichts Aufmerkſamkeit auf ihn; der erfahrene Meiſter erkannte bald in ihm das außerordentliche Talent und gab ihm zunächſt Unterricht im Klavierſpielen. In der Kompoſition verſuchte ſich R. auch bereits in dieſer Zeit und ſetzte einige vierſtimmige Motetten, meiſt aus den Jahren 1815 und 1816 herrührend, die auch während der Vesper in der Thomaskirche von den Thomanern aufgeführt wurden. 1818 bezog R. die Univerſität Leipzig, um Theologie zu ſtudiren. Um ſich einen Theil ſeines Unterhaltes zu verdienen, gab er Unterricht im Klavier- und Orgelſpielen, ward Solo-Baßſänger in den Abonnements-Konzerten und ſpielte im Orcheſter bald Violine, bald Bratſche. Daneben widmete er die ihm freilich karg zugemeſſene Zeit der eigenen Ausbildung und ſchuf ſo einige Kompoſitionen, welche dem trefflichen Schicht zu Geſichte kamen und deſſen Theilnahme für den talentvollen Kunſtjünger in ſo hohem Grade ſteigerten, daß er ſich 1820 erbot, dem jungen Studenten Unterricht in der Kompoſition zu ertheilen. R. drang nun ins Heiligthum der Kunſt ein und entſchloß ſich bald, dem Studium der Theologie zu entſagen und ſich ganz und gar der Muſik zu widmen. Der wackere Lehrer verließ ihn bei der Ausführung dieſes Planes nicht. In Verbindung mit ſeinem Schwiegerſohne, dem Direktor der Feuerverſicherungs-Anſtalt, Weiße, und anderen edlen Männern in Berlin und Leipzig, verſchaffte er ſeinem Schüler eine dreijährige Unterſtützung. R. verließ nun 1821 Leipzig, um in Wien ſeine Studien fortzuſetzen. Dort komponirte er ſeine erſte Oper „Das Rockenweibchen“, welche indeß nicht zur Aufführung kam, da der Text die Cenſur nicht paſſirte, ſo wie eine Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn“; auch einige Klavierkompoſitionen gab er dort heraus (Op. 9, 10 und 11; die früheren erſchienen — von 1818 an — in Leipzig). Nachdem er ſich noch mit vielem Beifall im Hofopern-Theater in einem Klavierkonzert eigner Kompoſition und einer Baß-Arie von Händel hatte hören laſſen, verließ er im Mai 1822 Wien und begab ſich nach München. Hier ſetzte er ſeine Studien in näherm freundſchaftlichen Umgang mit Winter fort und war außerordentlich thätig als Komponiſt; er ſchrieb eine Konzert-Ouverture (D-dur), Ouverture, Entr'aktes und Chöre zur Tragödie „Nero“, eine ſolenne Meſſe, dann Metaſtaſio's für ihn umgearbeitete Oper „Didone abbandonata“, welche jedoch erſt 1824 in Dresden namentlich auf Webers Empfehlung gegeben wurde, da in München der Hoftheaterbrand die Aufführung verhinderte. Im Mai 1823 ging R. nach Berlin, nachdem er vorher noch ſeinem kranken Lehrer und Wohlthäter Schicht in Leipzig den letzten Dank geſagt hatte. In Berlin fand er freundliche Aufnahme in dem Hauſe des kunſtſinnigen Stobwaſſer, deſſen älteſte Tochter Marie er auch im J. 1828 als Gattin heimführte. Miniſter Altenſtein, General Witzleben und Staatsrath Körner intereſſirten ſich für ihn, und durch ſie erlangte er auch von dem König

Digitized by Google

Friedrich Wilhelm III. die Mittel zu einer Bildungsreise nach Frankreich und Italien, mit dem Auftrage seitens des preußischen Ministeriums, genaue Einsicht in die musikalischen Lehranstalten dieser Länder zu nehmen. Im Juli 1824 ging R. nun durch Holland nach Paris, wo es ihm möglich ward, durch Verkauf einiger Kompositionen (an den Verleger Farrenc) seinen Aufenthalt zu verlängern. Erst Ende Februar des Jahres 1825 reis'te er über Turin, Genua, Mailand, Bologna, Florenz nach Rom, wo er während der Charwoche und des Osterfestes blieb. Nach einem vierwöchentlichen Aufenthalte in Neapel kehrte er nach Rom zurück und lernte hier durch den preußischen Ministerresidenten Bunsen den Abbate Baini kennen, was ihn zu längerm Aufenthalte in Rom bestimmte. Dort komponirte er u. a. die Oper „Der Ahnenschatz" (Text von Georg Döring), welche aber nirgends hat zur Aufführung kommen können, weil das Süjet zu große Aehnlichkeit mit dem des Weber'schen „Freischütz" hatte; die Ouverture jedoch ist in weiteren Kreisen bekannt geworden. Ende Oktober des Jahres 1825 reis'te R. über Loretto, Bologna, Padua, Venedig, Triest und Wien nach Berlin zurück, wo ihm der Auftrag ward, den Plan zu einem großen Conservatorium für den preußischen Staat zu entwerfen. Derselbe erhielt den Beifall der zur Begutachtung niedergesetzten Commission, kam jedoch nicht zur Ausführung. Seine weitere Beschäftigung in Berlin bestand dann, außer im Komponiren, dem er in jeder freien Minute eifrig oblag, im Unterrichtgeben, indem er vorläufig neben Zelter, Klein und Bach als Lehrer bei der königl. musikalischen Lehranstalt angestellt wurde. Im Oktober 1826 erhielt er zugleich einen Ruf nach dem Haag, um dort ein Conservatorium zu gründen, und einen Antrag, in Dresden als königl. Musikdirektor an Marschners Stelle zu treten. Er entschied sich für Dresden, kam im November 1826 dahin und zeigte sich bald so brauchbar, daß ihn der König Friedrich August schon 1827 zum Kapellmeister und so zum amtlichen Nachfolger Webers ernannte. Neben ihm waren Morlacchi und Rastrelli angestellt und als der erstere 1841 und der zweite 1842 mit Tode abging, lastete sein Amt mit doppelter Schwere auf ihm. Da ward im Januar 1843 Richard Wagner, nachdem im November 1842 unter Reissigers Leitung seine Oper „Rienzi" einstudirt und mit großem Beifall gegeben worden war, als königl. Kapellmeister angestellt. Dieser wirkte neben R. bis ins J. 1849 und das Verhältniß Beider gestaltete sich bei der verschiedensten Individualität für die dresdner Musikzustände als ein günstiges. Wagner wird nicht anstehen, dem nun verewigten R. das Zeugniß zu geben, daß er gegen ihn als Ehrenmann und wackerer College verfahren sei, selbst da, wo ihn, nach Beider so verschiedenen Kunstrichtungen, Wagners Ansichten und Leistungen aufs Schroffste berühren mußten. Hatte R. schon während der letzten Jahre von Wagners Amtsführung Neigung gezeigt, sich einigermaßen von seiner Thätigkeit als Operndirigent zurückzuziehen, so trat die Absicht nach der Anstellung des Kapellmeisters Krebs (1850) noch entschiedener hervor. R. beschränkte sich von da ab vorzüglich nur auf die Direktion der Opern Glucks, Mozarts, Webers, Mehuls, Cherubini's u. s. w. und auf den Dienst der königl. Kapelle in der katholischen Hofkirche. Im August des Jahres 1858 ward er von einem Schlaganfall getroffen, konnte

Digitized by Google

sich jedoch nach eingetretener Besserung, den Winter desselben Jahres wieder seinem Berufe widmen. Nachdem im Frühjahr 1859 die Vermählungsfeierlichkeiten am sächsischen Hofe vorüber waren, begab er sich nach Karlsbad zu einer Kur, welche jedoch seine Körperkräfte ungewöhnlich angriff. Demungeachtet erholte er sich so weit, daß er auf den Rath der Aerzte seit dem 17. August wieder den Dienst in der katholischen Hofkirche versehen konnte. Am 5. November noch dirigirte er die Litanei; am 7. mittags jedoch traf ihn ein neuer Schlaganfall, der ihn sanft und schmerzlos verenden ließ. — R's Kompositionstalent war ein höchst ergiebiges und von der lückenlosesten Aus- und Durchbildung getragenes, ohne aber dabei als ein eigenthümlich schöpferisches, sich decidirt eigenartig aussprechendes gelten zu können. R. war ein Eklektiker, der das mancherlei Gute verschiedener Manieren mit Glück und Vortheil sich anzueignen und zu einem wohlthuenden Ganzen zu verarbeiten verstanden hat. Er producirte mit ungemeiner Leichtigkeit und der Quell der Erfindung strömte ihm reichlich; jedoch ist er nicht immer mit der gehörigen Sichtung in Betreff seiner Ideen verfahren und man trifft in seinen Arbeiten dicht neben durchaus Edlem und Bedeutsamem mancherlei Billiges, Triviellles und Conventionelles. Da er, wie schon gesagt, mit ungemeiner Leichtigkeit producirte, so ist er nach und nach in ein Zuviel-Produciren gekommen; dadurch hat er seine Manier nicht vertiefen können und die bloße Routine hat zuletzt die Oberhand behalten. Da sein Naturell vorwiegend zum Lyrischen hinneigte, so ist es auch vorzugsweise das Lied, in dem er das Ausgezeichnetste leistete; es gab sogar eine Zeit, wo seine Herrschaft auf dem Liedermarkte eine unbedingte war, und manche seiner Liedschöpfungen — wir erinnern nur an den „Zigeunerknaben im Norden", an „Vater Noah", „Die beiden Grenadiere" — haben sich eine Popularität errungen, die noch bis auf den heutigen Tag ungeschmälert ist. 76 Sammlungen Lieder, Balladen, Duette, Männerquartette u. s. w. sind von R. im Druck erschienen. — Nächst dem Lied ist es die Kirchenmusik, in welcher er manches Treffliche geleistet hat. Außer dem Oratorium „David" (1852 komponirt), schrieb er für die katholische Hofkirche in Dresden nicht weniger als 12 Messen (eine davon, in Es-dur, ist im Druck erschienen), 1 Requiem, 20 Gradualen, 6 Offertorien, 7 Psalmen, 2 Hymnen und 2 Miserere. Außerdem 2 Psalmen für die Singakademie in Berlin (1826), einen Psalm für das Musikfest in Halle (1830), eine Kantate für den märkischen Gesangverein (1835), Motetten, Hymnen u. s. w. für gemischten und Männerchor. — Als Opernkomponist hat R. nie viel Glück gehabt. So viel Gutes und Schönes jede seiner dramatischen Schöpfungen enthält, konnten sie sich doch nicht auf dem Repertoire halten. In R's Natur lag es nicht, sich zu hohem dramatischem Schwung zu erheben; schlechte Wahl der Texte auch erschwerte ihm in dieser Beziehung seine Bestrebungen. Am längsten noch hat sich von seinen Arbeiten für die Bühne das Melodram „Yelva" (1828 zuerst aufgeführt) gehalten. Diesem folgten noch — die drei Erstlingsopern R's haben wir schon oben genannt — die Opern: „Libella" (1829), „Die Felsenmühle" (1831), „Turandot" (1835), „Adele de Foix" (1843), „Der Schiffbruch der Medusa" (1846); außerdem mehrere Festspiele bei Gelegenheit von Vermählungs-

Digitized by Google

Feierlichkeiten am sächsischen Hofe und für sonstige Veranlassungen, als da sind: Göthefest, 50jährige Todesfeier Schillers u. s. w. — Von R's Instrumental-Werken hatten vornehmlich die Trio's für Klavier, Violine und Violoncello eine große Verbreitung, namentlich unter dem Dilettantenpublikum. Es sind deren in die 20 im Druck erschienen und die meisten davon sind zwar durchaus nicht von tiefgehendem Inhalt, empfehlen sich aber durch Formglätte, saubere Faktur und Wohlklang. Außer ihnen hat er noch an Instrumentaltonstücken komponirt und publicirt: verschiedene Ouverturen, eine Sinfonie, Streich-Quartette und Quintette, Quartette für Klavier- und Streichinstrumente, Sonaten für Klavier allein und für Klavier mit Violine und Violoncello, Konzertstücke für Flöte und Klarinette, viele kleinere Klaviersachen, als: Rondo's, Fantasien, Variationen, Märsche, Tänze u. s. w. — Ueberhaupt beläuft sich die Zahl von R's im Druck erschienenen Kompositionen auf zweihundert und etliche. — Ein jüngerer Bruder R's, Friedrich August, im J. 1804 geb., lebt seit 1843 als Musikdirektor zu Christiania in Norwegen. Er hat Verschiedenes für Gesang und für Klavier herausgegeben.

Rektah, s. Indische Musik.

Re la. Diese Silben bezeichneten in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf den Tönen a und d nicht re, sondern la gesungen werden mußte. Bei a war das der Fall, wenn die Melodie abwärts aus dem Hexachord von g in das Hexachord von c ging, und auf dem Tone d, wenn das Hexachord von c in das von f hinaufstieg.

Relatio non harmonica, s. Querstand.

Rellstab, Johann Carl Friedrich, geb. zu Berlin am 27. Januar 1759, wählte anfangs die Musik zu seinem Berufe und studirte dieselbe auch zuerst unter dem damaligen Hofkomponisten Agricola, und als derselbe starb, noch unter Fasch's Leitung. Später jedoch bestimmte er sich für den Kaufmannsstand, hörte jedoch nicht auf, fleißig Musik zu treiben, und errichtete endlich eine Musikalienhandlung und Notendruckerei, die zu gutem Flor gelangten. Dabei trat er nun selbst auch als musikalischer Schriftsteller und Komponist auf. In ersterer Beziehung lieferte er 1786 ein „Versuch über die Vereinigung der oratorischen und musikalischen Deklamation ꝛc.", 1789 „Ueber die Bemerkungen eines Reisenden, die berlinischen Kirchenmusiken, Konzerte ꝛc. betreffend" und 1790 „Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bach'schen Fingersetzung, Manieren und den Vortrag betreffend". Als Tonsetzer machte er sich bekannt durch viele Lieder und Gesänge, Sinfonien und Ouverturen für Orchester, Klavier- und Orgelsachen, die Operette „Der Apotheker", die Kantate „Pygmalion" (von Ramler gedichtet), das Oratorium „Die Hirten bei der Krippe" (ebenfalls von Ramler gedichtet), einige Gelegenheits-Kantaten u. s. w. — Durch den Krieg von 1806 verlor er einen großen Theil seines Vermögens und sein Geschäft erlitt auch einen empfindlichen Stillstand; deshalb fing er an in seinem Hause Vorlesungen über Theoretisches und Praktisches in der Musik zu halten, welche auch zahlreich besucht wurden. Gestorben ist er zu Berlin am Schlagflusse den 19. August 1813.

Digitized by Google

Rellstab, Ludwig, Sohn des Vorhergehenden, Romanschriftsteller und Theaterdichter, auch musikalischer Kritiker und Kunstkritiker überhaupt. Er wurde zu Berlin am 13. April 1799 geb. und war zuerst für die Musik bestimmt, trat jedoch in die Kriegsschule, wurde Artillerie-Offizier und dann Lehrer der Mathematik und Geschichte an der Brigadeschule. 1821 verließ er den Militärdienst, lebte abwechselnd in Frankfurt a. d. O., Dresden, Heidelberg und Bonn, machte auch Reisen durch die Schweiz und Oberitalien, und kehrte 1823 nach Berlin zurück, wo er fortan als Schriftsteller und seit 1826 als Redakteur der Voß'schen Zeitung wirkte. Für dieses Blatt ist er bis auf den heutigen Tag fast unausgesetzt als Musik-Recensent thätig gewesen; dann hat er auch kritische Thätigkeit in einem von ihm herausgegebenen musikalischen Blatte „Iris im Gebiete der Tonkunst" (das von 1829 an bis in die ersten vierziger Jahre bestand) und mehreren anderen musikalischen Blättern, z. E. der „Cäcilia", entfaltet. Zu den musikalischen Schriften sind gewissermaßen die durch seine bekannte Polemik gegen Spontini hervorgerufenen Broschüren (die ihn, nebenbei gesagt, in arge Verdrießlichkeiten verwickelt haben) —: „Ueber die Theaterverwaltung Spontini's"; „Ueber mein Verhältniß als Kritiker zu Herrn Spontini als Komponisten und Generalmusikdirektor in Berlin", so wie die Novelle „Julius" (in der „Cäcilia") zu rechnen; ferner der 1827 erschienene satyrische Roman „Henriette, die schöne Sängerin", zu dem der durch die Sontag in Berlin hervorgerufene Enthusiasmus die hauptsächlichste Veranlassung gab. Endlich ist noch zu erwähnen, daß er in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst" mehrere biographische Artikel lieferte. Seine belletristischen Schriften sind hier natürlich zu übergehen. In R's Kritiken findet sich mancherlei gut und gewandt Geschriebenes und geistreich Erfaßtes vor; seine Kunstansicht aber im Ganzen ist ziemlich einseitig und man merkt häufig ziemlich deutlich, daß ihm alle eigentliche gründliche musikalische Aus- und Durchbildung gänzlich abgeht; dabei hat er sich auch von dem Vorwurf der Partheilichkeit und Charakterschwäche nicht immer freigehalten. — Eine ältere Schwester von R., Caroline, geb. zu Berlin im J. 1786, wurde von ihrem Vater zur Sängerin erzogen und widmete sich auch nachgehends der Bühne. Ihre Laufbahn versprach eine glänzende zu werden; aber leider starb sie schon am 17. Februar 1813 zu Breslau, wo sie seit 1808 engagirt war.

Rembt, Johann Ernst, einer der besten Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Suhl im J. 1749, machte frühzeitig große Fortschritte in der musikalischen Kunst und ging um 1768 auf Reisen, namentlich in Holland und Frankreich durch sein Klavier- und Orgelspielen Furore machend. Darauf erhielt er 1772 die Organistenstelle an der Kreuzkirche seiner Vaterstadt und im nächstfolgenden Jahre die an der Hauptkirche ebendaselbst. Gestorben ist er, nach rühmlichster Verwaltung seines Amtes, am 26. Februar 1810. Er hat zahlreiche Orgelstücke verschiedener Art komponirt und herausgegeben, unter denen namentlich die 50 Fughetten (1791 erschienen) als Orgelstudienwerk eine große und verdiente Verbreitung gefunden haben.

Rembe, Johann Christian Heinrich, geb. im letzten Decennium des vorigen Jahrhunderts zu Berka an der Ilm, erhielt von seinem Vater, Kantor

Digitized by Google

des genannten Ortes, den ersten Musikunterricht, kam dann nach Weimar und Halle aufs Gymnasium und erfreute sich in letzterer Stadt, wo er auch Präfekt des Singechors war, der Anleitung Türks. Auf Reichardts Rath, der damals in Giebichenstein wohnte und dessen Kindern er Musikstunden gab, widmete sich R. ausschließlich der Musik, hörte aber auch nebenbei ästhetische Vorlesungen an der Universität. Durch anhaltendes Studiren und die Anstrengungen des Unterrichtgebens, denen er sich zur Gewinnung seines Lebensunterhaltes unterziehen mußte, wurde jedoch seine Gesundheit untergraben, so daß er eine Zeit lang allen musikalischen Bestrebungen entsagen und in sein väterliches Haus zurückkehren mußte. Nach seiner Wiederherstellung ging er als Musiklehrer nach Berlin, wirkte daselbst 7 Jahre, wurde aber dann durch die Kriegsunruhen nach Hamburg verschlagen, von wo aus er endlich nach Leipzig ging. Nach dreijährigem Verweilen daselbst erhielt er einen Ruf nach Memmingen in Schwaben, wurde aber bei seiner Durchreise durch Weimar, nach Veranstaltung eines Konzertes, vom dasigen Hofe veranlaßt, jenen Ruf aufzugeben und im Vaterlande zu bleiben. Er gründete nun hier ein Singinstitut für Knaben und Mädchen, wurde späterhin von Göthe, als damaligem Direktor des Hoftheaters, bewogen, eine ähnliche Anstalt für angehende Theater-Choristinnen einzurichten und erhielt zugleich eine Anstellung als Musiklehrer beim Pagen-Institut, in welcher er im Jahre 1840 noch wirksam war. Von seinen Kompositionen sind bekannt: Lieder und Balladen, mehrstimmige Gesänge, Tänze, Klaviersachen, das Melodram „Pygmalion", die Kantate „Der Wandel des Irrthums" und die Opern: „Die lustigen Studenten", „Die Pfirsichdiebe", „Der Zauberseе", „Die entwaffnete Rache". Diese Opern sind indeß, unsres Wissens, über die Mauern Weimars nicht hinausgedrungen.

Re mi, in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton a nicht re, sondern mi gesungen werden sollte. Es war dies der Fall, wenn das Hexachord von g, in welchem auf a die Silbe re fiel, in das Hexachord von f hinabstieg, oder wenn auf den Ton g die Töne a b folgten, wo auf a die Silbe mi kommen mußte, weil sie sich nun, wegen der Halbtöne a b nicht mehr in dem Hexachord von g, sondern von f befand. Die umgekehrte Mutation nannte man Mi re.

Remigius von Auxerre, franz. Remi d'Auxerre und lat. Remigius Altisiodorensis, geb. in der burgundischen Stadt Auxerre (daher der Zuname d'Auxerre) um die Mitte des 9ten Jahrhunderts, ging daselbst in das Kloster St. Germain und machte seine Studien unter der Leitung des Mönches Heiric; als Mitschüler hatte er Lothar, den Sohn Karls des Kahlen und Hucbald. Mit Letzterm wurde er auch von Fulko, Erzbischof von Rheims, nach ebengenannter Stadt als Lehrer berufen und wirkte in dieser Stellung von 893 bis gegen Ende des 9ten Jahrhunderts, wo der Erzbischof Fulko starb. Nun ging er nach Paris und lehrte daselbst Theologie und Rhetorik; wie lange er aber dort blieb, sowie wann und wo er gestorben ist, kann nicht mehr angegeben werden. Unter den Manuscripten der pariser Bibliothek entdeckte zuerst der Abbé Le Beuf einen Commentar Remi's zu des Martianus Capella Traktat „de Musica", und später wurde noch eine andere Abschrift dieses Commentars aufgefunden; mit

Digitized by Google

Zugrundelegung dieser beiden Exemplare nun ließ der Fürstarbt Gerbert den Text Remi's in seinen „Scriptores eccles. de musica sacra“ (Bd. I, pag. 63—94) abdrucken. Wie alle Schriftsteller seiner Zeit behandelt R. die Musik nach den Doktrinen des Boëthius; über den Zustand der damaligen Musikkunst giebt er aber keinen Aufschluß.

Remorini, Ranieri, ein vortrefflicher italienischer Baßsänger, geboren zu Bologna im J. 1783, machte daselbst auch seine ersten Gesangstudien und wurde dann weiter von Moschini in Lucca ausgebildet. 1806 debütirte er als Buffo zu Parma, sang dann mit großem Beifall bis 1819 auf den meisten der bedeutenden Bühnen Italiens, worauf er ein Engagement nach Lissabon annahm und ging endlich im J. 1824 an die italienische Oper nach London. Nach nicht langer Zeit aber wurde er brustkrank und ging nach Italien zurück; jedoch weder das Klima dieses Landes, noch die sorgsamste ärztliche Behandlung vermochten die Fortschritte des Brustübels aufzuhalten — nach beinahe zweijährigem Kränkeln starb er zu Bologna am 29. Dezember 1827.

Remotus, (lat.) — entfernt, zerstreuet. Harmonia remota — zerstreute Harmonie. Unter Syzigia remota verstanden die alten Theoristen nach unsrem Sinne einen Dreiklang in zerstreuter oder sogen. weiter Harmonie oder Lage.

Rempt, Johann Matthias, wahrscheinlich um 1760 geb., besuchte die Thomasschule in Leipzig und wurde hier in der Musik von Doles unterwiesen, studirte darauf Theologie und wurde nach absolvirtem akademischen Kursus Stadt-Kantor an der Hauptkirche in Suhl. 1788 erhielt er von da einen Ruf als Stadt-Kantor nach Weimar, wo er im J. 1802 starb. Man kennt von ihm Kirchen-Kantaten und ein Choralbuch.

Renaud, (spr. Renoh), Rose, zum Unterschiede von einer jüngern Schwester (s. unten) auch Mlle. Renaud l'ainée (die ältere) genannt, eine vortreffliche französische Sängerin des vorigen Jahrhunderts, wurde im J. 1767 zu Paris geboren und im Gesang von Richer gebildet. 1781 debütirte sie im Concert spirituel und 1785 auf der Comédie-italienne, an welcher Bühne man sie auch engagirte und bis ins J. 1793, wo sie, mit dem Dichter d'Avrigny verheirathet, sich vom Theater zurückzog, das Publikum durch ihren reizenden Gesang und ein vorzügliches Spiel entzückte. 1811 war sie in Paris noch am Leben. Eine jüngere Schwester von ihr, Sophie mit Vornamen, sang ebenfalls mit Glück an der Comédie-italienne und zog sich ebenfalls in den neunziger Jahren aus der Oeffentlichkeit zurück.

Renner, s. Rheiner.

Repercussio, — Wiederschlag, s. Fuge.

Repetition — Wiederholung; Repetiren — wiederholen; Repetitionszeichen — Wiederholungszeichen. Man sehe diese Artikel. — Das Wort Repetiren gebraucht man aber auch bei Orgelregistern, wenn dieselben so klein disponirt sind, daß in einer höhern Oktave die Pfeifen, um ansprechen zu können, dieselbe Größe haben wie in einer tiefern, wie oft bei Mixturen, die daher auch 1-, 2-, 3- und 4-fach heißen. — Im Italienischen heißt Wiederholung replica (franz. réplique, spr. Replik), zuweilen auch redita oder ridita. Daher senza

Digitized by Google

replica — ohne Wiederholung, si replica — man wiederhole ꝛc. Dann bedeutet replica aber auch ſo viel wie Antwort oder Gefährte in der Fuge.

Reppe, Andreas, ein berühmter Hornvirtuos aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, aus Biſchheim in der Oberlauſitz gebürtig, war um 1732 als Kammermuſikus in den Dienſten eines Oberſten von Harthauſen. Vorher hatte er aber ſchon mit dem Grafen Schulenburg eine Reiſe nach Italien gemacht und ſich daſelbſt 8 Jahre aufgehalten. Neben ſeiner Virtuoſität auf dem Horn beſaß er auch viel Fertigkeit auf der Flöte.

Repriſe, ſ. Wiederholung und Wiederholungszeichen.

Requiem, in der römiſch-katholiſchen Kirche eine feierliche muſikaliſche Seelen-Meſſe, die zu Ehren eines Verſtorbenen gehalten wird und mit den Worten: Requiem aeternam dona eis etc. anfängt und daher auch den Namen erhalten hat. Sie heißt auch Missa pro defunctis (Meſſe für die Verſtorbenen, Seelen-Meſſe) und hat in muſikaliſcher Hinſicht dem Weſentlichen nach Alles mit einer gewöhnlichen Meſſe gemein. Die beſondere und unterſcheidende Behandlung der einzelnen Theile ergiebt ſich, mit Feſthaltung des Hauptcharakters, aus dem Textinhalte eines Requiem von ſelbſt. Dieſes beſteht aus fünf Haupttheilen: dem eigentlichen Requiem — ein Gebet um Frieden und Ruhe für die Todten, dem Dies irae — eine Betrachtung des jüngſten Gerichts und Schilderung von deſſen Schreckniſſen für den Sünder, dem Domine — wieder ein Gebet für die Verſtorbenen, dem Sanctus — eine Anrufung und Lobpreiſung Gottes und dem Agnus Dei — Schlußgebet für die Verſtorbenen, mit beſonderm Hinblick auf Chriſtus, das Lamm Gottes. Bei der Kompoſition muß nun zwar, der Grundidee nach, ein jeder dieſer fünf Hauptſätze als ein Ganzes behandelt und durchgearbeitet werden; allein in wie viele Unterabtheilungen nun der Tonſetzer dieſelben wieder zerfallen laſſen will, bleibt ſeiner eigenen Intention überlaſſen, die hier ſehr verſchiedenartig ſein kann, was die vielen vorhandenen Kompoſitionen von Todtenmeſſen beweiſen.

Re sol, in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Ton d oder g nicht mehr re, ſondern sol geſungen werden mußte. Auf d geſchah dies, wenn man in abwärtsgehender Stufenfolge aus dem Hexachord von c in das Hexachord von g überging; auf g, wenn ſich die Melodie abwärts aus dem Hexachord von f in das von c bewegte. Im umgekehrten Falle ward die Mutation durch die Silben sol re bezeichnet.

Reſolution, in der Muſik daſſelbe was Auflöſung (ſ. d.). Das Wort kommt her von dem lateiniſchen resolvere — losbinden, auflöſen. (Subſtantiv resolutio).

Reſonanz. Das lat. Wort resonare heißt: wieder- oder zurücktönen; Reſonanz iſt alſo, wörtlich genommen, die Wiedererſcheinung eines gegebenen Tones. Dieſe Wiedererſcheinung kann geſchehen einmal durch Zurückwerfen der Schallwellen von einem Gegenſtande. Dadurch entſteht das Echo (ſ. Akuſtik). Oder die Wiedererſcheinung kann zweitens geſchehen in einem Nachhalle, oder beſſer geſagt: verlängerten und dadurch verſtärkten Klange eines Tones, durch Mitvibration andrer feſter Körper mit dem eigentlich

Digitized by Google

tonerregenden oder wirklich tönenden, indem dieselben nämlich von den Schallwellen oder bewegten Lufttheilen berührt, und auf diese Weise in eine gleiche Bewegung gesetzt werden. Natürlich gehört dazu immer ein Grad von Empfänglichkeit für die qualitative und quantitative Beschaffenheit der Vibration auf Seiten des berührten Körpers. Trockenes Holz, Metall, Glas haben mehr Resonanz als nasses Holz, Erde, Stein, weil sie mehr Fähigkeit zu inneren Schwingungen besitzen. Elliptisch und parabolisch gebaute Wände haben mehr Resonanz als alle andere, weil sie den Formen der Schallwelle mehr entsprechen, und daher von dieser gleichzeitiger, und somit in mehr Kraft berührt werden können. Das ist auch das leitende Princip bei dem Baue von Konzertsälen, Theatern, Kirchen ꝛc. Freigehalten giebt die Maultrommel fast gar keinen Klang, bei noch so heftiger Vibration ihrer Feder; zwischen den Zähnen gehalten aber tönt sie ziemlich stark. Dies beruht nun freilich noch auf manchen anderen organischen Verhältnissen; allein auch für die Resonanz der Körper in Verstärkung des Klanges durch bloße Aufnahme und Fortsetzung der Schallwellen liegt darin ein Beweis. Auch Stimmgabeln, Spieluhren, Spieldosen u. s. w. klingen, an harte, sonore Körper dergestalt gehalten, daß sich die Schallwellen diesen mittheilen können, weit stärker. Endlich drittens geschieht die, in wörtlicher Uebersetzung so bezeichnete, Wiedererscheinung eines Tons (Resonanz) durch die wirkliche endliche Bildung und Ausdehnung desselben in einem mit dem tonerregenden Körper in unmittelbare Verbindung gesetzten anderen harten Körper, welchen man, seiner äußern Form wegen, bei den wirklich musikalischen Instrumenten und namentlich Saiten-Instrumenten eben deshalb den Resonanzboden, auch die Resonanzdecke und den Sangboden, bei Geigeninstrumenten auch bloß Dach, Decke u. s. w. nennt. In der Theorie dieses Resonanzbodens ist die ganze Analyse der Resonanz überhaupt enthalten. Die ganze physische Beschaffenheit eines Klanges erfordert, daß, wenn und wo er entstehen soll, der durch die Vibration des tonerregenden Körpers (Saite) in Schwingungen gesetzte Luftstrom vermöge seiner anstoßenden Kraft zuerst an einem nahe bei dem schwingenden Körper vorhandenen und durch diesen in ebenfalls gleichmäßige Bewegungen gesetzten andern elastischen Körper anschlagen, und dann von demselben wieder zurückgestoßen werden muß. Spannt man eine Saite z. B. straff an, so daß sie sich frei bewegen kann und mit keinem andern elastischen Körper in Verbindung steht, und schnellt oder reißt sie dann mit den Fingern, so bringen ihre dadurch bewirkten Schwingungen noch keinen eigentlichen Klang (nur ein kurzes Summen oder Brummen) hervor; erst wenn die Saite noch mit einem andern Gegenstande in Verbindung gesetzt ist, der durch seine eigenen Schwingungen die ihrigen genauer begränzt und sich mit diesen in ein gewissermaßen correspondirendes Verhältniß setzt, geschieht dieses. Darauf beruht nun das allgemeine Gesetz, daß jedes Saiteninstrument einen Resonanzboden, d. h. einen sich über (oder unter) alle Saiten verbreitenden und mit diesen auf irgend eine Weise in unmittelbarer Verbindung stehenden elastischen Körper haben muß, dessen freie Lage und sonstige Bauart ein Aufnehmen der Saitenvibrationen gestattet, und dadurch das Zurückwerfen der anschlagenden Schallwellen dergestalt

Digitized by Google

befördert, daß ein wirklicher Klang, ein klingender Ton entſteht. — Das einzige genügend taugliche Material zu Reſonanzböden iſt Holz, und zwar Tannenholz, das wiederum außerordentlich trocken, und ganz aſtlos ſein muß. Engliſche Inſtrumentenmacher verſuchten es, Reſonanzböden von pergamentartig gearbeitetem Rindsleder zu fertigen, die ſie auf Lederſpaltmaſchinen ſchnitten; aber ſie kehrten bald wieder zum Tannenholz zurück, weil hier allein die genügende innere Elaſtizität zu finden iſt.

Reſonanzboden, ſ. den vorhergehenden Artikel.

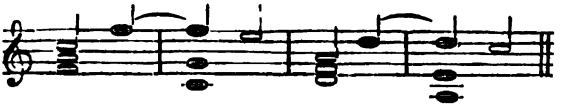
Reſonanzfiguren, daſſelbe was Klangfiguren (ſ. d.).

Reſponſorie, lat. Responsorium (von respondere — antworten), die Antwort der Gemeinde, oder des dazu beſtimmten Sängerchors, auf den Sologeſang des Geiſtlichen bei den Antiphonien oder Collekten. Werden die Reſponſorien von der Gemeinde geſungen, ſo geſchieht dies gewöhnlich einſtimmig in derſelben Melodie, in welcher der Geiſtliche vorher die Antiphonie ſelbſt abſang; Chöre antworten aber immer mehrſtimmig, und für ſolche ſetzten die alten Kirchenkomponiſten viele Arten von Reſponſorien. Das lat. Wort Responsorium wird oft gleichbedeutend gebraucht mit Antiphonarium (ſ. d.).

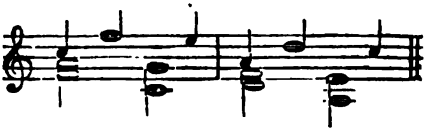
Reſtori, Andrea, geb. 1778 zu Pontremoli in Toskana, bildete ſich unter der Leitung Vincenzo Fanini's, dann Ramaggi's (zu Lucca) und endlich Aleſſ. Rolla's (zu Parma) zu einem tüchtigen Violinſpieler. Nachgehends wurde er in ſeiner Vaterſtadt Orcheſterdirektor. In Italien kennt man von ihm Sinfonien, Violin-Konzerte und Duette.

Restrictio, (von restringere — einengen, beſchränken), der lat. Name für Engführung (ſ. d.).

Retardation, (von retardare — zurückhalten, aufhalten), iſt das Verfahren, einen Melodieton fortzuhalten, während die Harmonie weiter ſchreitet, oder: eine melodiſche Note nicht gleichzeitig mit den Grund- und Mittelſtimmen fortſchreiten zu laſſen, z. B.



Durch die gebundenen Noten f und d wird hier die Retardation bewirkt, indem die Oberſtimme durch ihr Gebundenſein den harmoniſch nothwendigen Ton der Terz (e im zweiten, und c im vierten Takt) verzögert, aufhält, nicht gleichzeitig mit den beiden übrigen Stimmen erklingen läßt. Stellt man obiges Beiſpiel ſyncopiſch dar:



ſo bleibt die Retardation dieſelbe und beweiſ't nur, daß ſie unter Taktgliedern (wie im letztern Beiſpiel) eben ſo gut ſtatt haben kann als unter Takttheilen (wie beim erſten Beiſpiel). — Von harmoniſcher Seite betrachtet iſt die Retar-

Digitized by Google

dation zugleich auch Anticipation; denn die Harmonie wird vorausgenommen, oder wenigstens voraus angedeutet, während die Melodie noch in einem Elemente befangen ist, welches dieser vorausgenommenen Harmonie fremd ist.

Retraite, (franz., spr. Reträht'), auch Zapfenstreich genannt, das Signal, welches Abends (gewöhnlich um 9 Uhr) gegeben wird, nach welchen in Garnisonen kein Mann ohne Urlaub sein Quartier verlassen soll. (Siehe auch Feldstück).

Retrogradus, (lat.) — rückgängig; daher motus retrogradus — rückgängige Bewegung; oft so viel wie Gegenbewegung (s. Bewegung; contrapunctus retrogradus — rückgängiger Contrapunkt, bei den Alten so viel als Nachahmung (s. d.); Canon retrogradus — rückgängiger Kanon — so viel als Kanon in der Verkehrung (s. Kanon).

Retzel, Anton, geb. um 1724 zu Braunschweig, erhielt von seinem Vater, Kantor daselbst, den ersten Musikunterricht und widmete sich anfangs der Bühne (um 1746 sang er zu Braunschweig in der Oper); nachher aber studirte er mit Eifer die Komposition und vervollkommnete sich im Fagottblasen. Nachdem er eine Zeit lang in Strelitz gewesen war und sich dort auch mit einer Sängerin verheirathet hatte, trat er als Kapellmeister in die Dienste des Herzogs von Holstein und starb als solcher in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Er hat zahlreiche Kirchen- und Instrumentalsachen komponirt; im Druck erschienen aber nur einige Sonaten für 3 Instrumente (Violinen oder Flöten mit Baß).

Reuner, s. Rheiner.

Reußner, Elias, ein berühmter Lauteniſt des 17ten Jahrhunderts, gab u. a. heraus: „Lautenluſt aus Präludien, Paduanen, Couranten, Sarabanden u. ſ. w." (Breslau, 1668) und eine ähnliche Sammlung unter dem Titel „Muſikaliſcher Blumenſtrauß ꝛc." (1673). Noch berühmter als er aber war ſein Sohn Eſaias R., um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Breslau geboren. Zuerſt war er als Lauteniſt in den Dienſten des Fürſten von Liegnitz und dann ward er churfürſtl. brandenburgiſcher Kammermuſikus. Sein Tod fällt entweder in das Ende des 17ten oder gleich zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Auch er gab Lautenſtücke heraus, z. E. 1673 eine Sammlung unter dem Titel „Muſikaliſche Geſellſchafts-Ergötzung ꝛc." und 1676 „Neue Lautenfrucht ꝛc." Beide Sammlungen erſchienen zu Leipzig.

Re ut, in der Guidoniſchen Solmiſation diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton g nicht re, ſondern ut geſungen werden mußte. Es geſchah dies, wenn die Melodie aus dem Hexachord von f in das von g hinaufſtieg, oder wenn auf den Ton f die Töne g a h c folgten, wo dann der Halbton nicht mehr zwiſchen a h (b), ſondern zwiſchen h c lag.

Reuther, Heinrich, geb. am 29. Juni 1803 zu Nürnberg, wurde frühzeitig zur Waiſe und mußte, um ſeine Exiſtenz zu friſten, ſchon im 12ten Jahre zum Militär, wo er als Hautboiſt diente, im Laufe der Zeit aber auch zum nürnberger Theater-Orcheſter kam. 1824 ging er nach München, um ſich unter der Leitung des Kammermuſikus Fladt (des Aeltern) noch auf der Oboe weiter auszubilden, kam dann 1827 an die Hofkapelle nach Hechingen und endlich 1830

Digitized by Google

als erster Oboist in das karlsruher Hoforchester. Man rühmt ihn als einen sehr tüchtigen Künstler.

Reutter, Georg, geb. zu Wien im J. 1660, war kaiserl. Kammer-Organist und Kapellmeister an der Stephanskirche daselbst und starb um 1734. Er hat Vieles für die Kirche und auch Orgelstücke geschrieben.

Reutter, Georg, Sohn des Vorhergehenden, geb. 1705 zu Wien und gest. daselbst am 11. März 1772 als Hof- und Domkapellmeister an St. Stephan, hat ungemein Viel für die Kirche geschrieben und war Derjenige, welcher auf Joseph Haydns musikalische Begabung zuerst aufmerksam wurde und ihn in das Sängerknaben-Konvikt zu Wien aufnahm. — Ein älterer Bruder von ihm, Carl R., 1697 zu Wien geb., war lange Zeit Organist an der Stephanskirche, und seine Schwester, Therese, war 1706 kaiserl. Kammersängerin und als solche nicht unberühmt.

Rey, (spr. Re), Jean Baptiste, geb. zu Lauzerte (im Departement Tarn-et-Garonne) am 18. Dezember 1734, erhielt als Sängerknabe in der Abtei St. Sernin musikalischen Unterricht und wurde schon mit 17 Jahren Kapellmeister an der Kathedrale von Auch. Mißhelligkeiten mit dem Kapitel dieser Kirche bewogen ihn nach 3 Jahren, seine Stelle niederzulegen und er nahm nun die als Orchesterdirektor am Theater zu Toulouse an. Nachgehends fungirte er in gleicher Eigenschaft und bis in sein 40stes Jahr noch an den Theatern von Montpellier, Marseille, Bordeaux und Nantes. Von letzterer Stadt aus erhielt er 1776 den Ruf nach Paris als zweiter Orchesterdirektor der großen Oper neben Francoeur, welchem er 1781 als erster succedirte. Inzwischen war er auch von Ludwig XVI. zum Dirigenten seiner Kammermusik ernannt worden. Dieser Stelle, so wie überhaupt der noch in Aussicht stehenden Beförderungen durch den Hof ging er durch die Revolution verlustig, wurde aber 1792 Mitglied der Administration der großen Oper und nach Errichtung des Conservatoriums einer der Harmonie-Professoren an dieser Anstalt. In den Streit Lesueurs mit dem Conservatorium verwickelt, nahm man ihm 1802 seine Professur; dafür wurde er aber 1804 von Napoleon zum Kapellmeister ernannt. Im J. 1809 starb ihm eine junge, sehr talentvolle Tochter; dieser Verlust erschütterte ihn so tief, daß er zu kränkeln anfing und am 15. Juli 1810 starb. Länger als 30 Jahre hatte er das Orchester der großen Oper dirigirt, und zwar mit einer Geschicklichkeit, von der man vor ihm in Frankreich keine Idee hatte; von 1781—1785 dirigirte er auch im Concert spirituel. — Von R's Kompositionen wurden bekannt: „Apollon et Coronis“, Oper in 1 Akte und 1781 aufgeführt; die Oper „Diane et Endymion“ (1791 aufgeführt); der dritte Akt von Sacchini's unvollendeter Oper „Arvire et Evelina“; die Balletmusik in Salieri's „Tarare“ und Sacchini's „Oedipe“; im Mscrpt. hinterließ er außerdem noch mehrere Messen und Motetten.

Rey, Louis Charles Joseph, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Lauzerte am 26. Oktober 1738, machte ebenfalls seine Musikstudien als Chorknabe in der Abtei St. Sernin und wurde mit 16 Jahren Violoncellist im Theaterorchester zu Montpellier. 1755 ging er nach Paris, nahm daselbst zwei

Digitized by Google

Jahre lang noch bei Bertaut Violoncell-Unterricht und wurde dann am Theater zu Bordeaux als Violoncellist angestellt. Nach neunjährigem Verweilen in genannter Stadt kehrte er (zu Ende des Jahres 1755) wieder nach Paris zurück, trat in das Orchester der großen Oper und kam 1772 in die königl. Kapelle. 1806 wurde er pensionirt, lebte aber noch bis ins Jahr 1811, wo er, am 12. Mai, in einem Nervenfieber-Anfalle sich mit einem Rasirmesser die Kehle durchschnitt. Im Druck erschienen von ihm Streichtrio's, Variationen für Violine und für Violoncell, Violoncell-Duette; an der Oper seines Bruders „Apollon et Coronis" hatte er einigen Antheil. — In einigen Musik-Lexicis wird das theoretische Werk „Système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau etc." (Paris, 1795) dem Louis Charles Joseph Rey zugeschrieben; in Wahrheit aber ist es von einem V. F. S. Rey, einem Verwaltungsbeamten, der um 1762 zu Lyon geboren und 1816 in Paris noch am Leben war. Derselbe hat auch (1806) noch ein anderes theoretisches Werk herausgegeben, unter dem Titel: „L'Art de la musique théori-physico-pratique général et élémentaire etc.". — Ferner ist auch noch ein Rey, Jean Baptiste mit Vornamen, anzuführen, der nicht mit dem im vorhergehenden Art. aufgeführten zu verwechseln ist. Derselbe ist zu Tarascon um 1760 geboren, wurde nachgehends Organist und Musikmeister an den Kathedralen von Viviers und Uzès, und kam 1795 nach Paris, wo er sich als Musiklehrer habilitirte und im Sommer des Jahres 1822 starb. Er ist Herausgeber einer Pianoforte-Schule und des theoretischen Werkes: „Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale etc." (1807 in Paris erschienen).

Rf. oder **Rfz.**, Abkürzung von Rinforzando (s. d.).

Rhapsoden, bisweilen auch Rhapsodisten, bei den alten Griechen diejenigen wandernden Sänger, welche Fragmente aus den Dichtungen Homers und der ältesten Epiker überhaupt vortrugen. Die geläufigste Ableitung des Wortes ist von *ραπτειν* — zusammenfügen, also vielleicht in dem Sinne, daß die R. einzelne abgerissene Stücke aus anderen Dichtungen zu einem neuen Gesang zusammenstellten. Eine andere Ableitung von *ραβδος* — Zweig, Ruthe, Reis, weil nämlich die Rh. bei ihren Vorträgen ein Lorbeerreis in der Hand zu haben pflegten, will uns nicht so ganz einleuchten, schon der Schreibart wegen.

Rhaw, Georg, geb. zu Eisfeld im J. 1488, war zuerst Kantor und Musikdirektor zu Leipzig, wo er bei Gelegenheit der berühmten Disputation zwischen Luther und Eck (1519) eine zwölfstimmige Messe und ein Te Deum aufführte; dann aber ging er, wohl nicht ohne Luthers Einfluß, nach Wittenberg und errichtete hier eine Buch- und Notendruckerei, aus welcher u. a. 1538 das berühmte Motettenwerk „Selectae harmoniae" hervorging, das Sachen von Galliculus, Hobrecht, Walther, Senfel, Cellarius, Ducis u. s. w. enthielt, und wozu Melanchthon eine Vorrede schrieb. Dann gab er 1544 ein deutsches Gesangbuch von 123 Liedern für 4 und 5 Stimmen heraus, welches Melodien von Resinarius, Senfel, Agricola, Sixtus Dietrich, Stephan Mahu, Stolzer u. a. m. enthielt und den deutschen Choralgesang ungemein in Aufnahme brachte, was

Digitized by Google

von unabsehbarer Wirkung für die Befestigung des kaum vollendeten Werkes der Reformation war. Von Joh. Walthers geistlichen Gesängen besorgte er in demselben Jahre (1544) eine eigene Sammlung. Von theoretisch-didaktischen Werken gab er heraus: des Galliculus Traktat: „De compositione cantus“ und einen eigenen: „Enchiridion musices ex variis musicorum libris depromptum rudibus hujus artis Tyronibus sane frugiferum“, eine gut gemachte Compilation, welche zuerst 1518 in Leipzig und dann bis ins J. 1551 in noch 7 Auflagen (einige mit etwas verändertem Titel) erschien. Auch einige von Agricola's theoretischen Werken hat er herausgegeben. — Gestorben ist R. am 6. August 1548.

Rhein, Friedrich, geb. zu Strasburg im J. 1771 als der Sohn eines Musikdirektors, widmete sich frühzeitig schon der Flöte und bildete sich auf derselben zu einem vortrefflichen Künstler aus. Nachdem er einen Theil Deutschlands konzertirend bereis't hatte, fixirte er sich zu Wien, wo er aber schon im J. 1798 starb. Verschiedene Flötenkompositionen von ihm sind im Druck erschienen. — Ein älterer Bruder von ihm war guter Pianist und Oboist, lebte zuerst längere Zeit in Toulouse und kehrte später nach Strasburg zurück, wo er eine Musikalienhandlung errichtete, aber auch am Theater als Oboist angestellt war. — Ein anderer Bruder R's war ebenfalls Flötist und als solcher am Théâtre des Variétés in Paris angestellt; Flöten-Duo's und Trio's von ihm sind im Druck erschienen. R's jüngster Bruder endlich war Hautboist in einem französischen Regiment und verlor sein Leben in dem russischen Feldzuge von 1812.

Rhein, Charles Laurent, Sohn des im vorhergehenden Artikel zuweit erwähnten Rh., geb. zu Toulouse am 24. Februar 1798, war ein Schüler seines Vaters im Klavierspielen und ließ sich schon frühzeitig öffentlich hören. Mit seinem Vater nach Strasburg übergesiedelt, gab er daselbst bis in sein 19tes Jahr Musikunterricht. Dann (1817) ging er noch nach Paris aufs Conservatorium, wurde von Pradher im Klavierspielen, von Dourlen in der Harmonielehre und von Reicha in der Komposition unterrichtet, und erhielt 1818 den ersten Preis. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium gab er Klavier-Unterricht und war als guter Lehrer geschätzt; 1836 jedoch fixirte er sich in Bordeaux, wo er anfangs der vierziger Jahre unsres Jahrhunderts noch war. — Ziemlich zahlreiche Kompositionen von ihm für Klavier sind im Druck erschienen.

Rheineck, Christoph, geb. zu Memmingen in Schwaben am 1. November 1748, erhielt von seinem Vater schon frühzeitig Musikunterricht, mußte aber Kaufmann werden und arbeitete, nach ausgehaltenen Lehrjahren, auf einem Comptoir in Lyon. Hier entwickelte sich seine Neigung zur Tonkunst immer mächtiger; er benutzte jede Minute freier Zeit zu seiner musikalischen Ausbildung und brachte es bald so weit, daß er die Operette „Le nouveau Pygmalion“ komponirte und zur Aufführung bringen konnte. Sie gefiel und er ließ ihr eine andere „Le fils reconnaissant“ folgen, die ebenfalls Beifall hatte. Nun wurde er durch einige Freunde an den damaligen Finanzminister Turgot empfohlen, welcher ihm eine einträgliche Stelle bei den Fermes versprach, wenn er nach Paris kommen wollte. Natürlich wies er das nicht von der Hand; doch ging er, ehe er nach

Digitized by Google

Paris sich begab, noch einmal nach Memmingen, um seinen im Sterben liegenden Vater noch einmal zu sehen, und bis er nun in der französischen Hauptstadt eintraf, war ein Monat vergangen. Inzwischen war aber Turgot in Ungnade gefallen und R's Hoffnungen waren vereitelt; verstimmt darüber, faßte er kurzen Entschluß, kehrte nach Memmingen zurück, verheirathete sich, kaufte den Gasthof zum „Ochsen" daselbst, und trieb fortan die Musik nur noch zu seinem Vergnügen, bis er im J. 1796 starb. — Außer den angeführten Opern wurden noch an Kompositionen von ihm bekannt: das Oratorium „Der Todesgang Jesu" (Text von Rädel), die Oper „Rinaldo" (ebenfalls von Rädel gedichtet), Messen, Choralmelodien zu der Schellhorn'schen Liedersammlung, Klavierstücke, Lieder (unter diesen das populär gewordene „Blühe, liebes Veilchen"). — Sein Klavierspiel und Gesang wurden allgemein gelobt und seinen Kompositionen kann man, mancherlei Dilettantisches in der Faktur in den Kauf nehmend, Frische und Wohlklang nicht absprechen.

Rheiner, (zuweilen auch, aber fälschlich, Reiner, Reuner oder Renner geschrieben), Felix, berühmter Fagott-Virtuos des vorigen Jahrhunderts, geb. im J. 1732 zu Eichstädt, wo sein Vater beim Hautboisten-Chor der fürstbischöflichen Leibgarde Fagottist war. Von diesem erhielt er auch den ersten Musik- und insbesondere Fagott-Unterricht und wurde dann 1750, nachdem er schon einige Fertigkeit auf erwähntem Instrument erlangt hatte, in München bei der Musik des Regiments Herzog Clemens angestellt. Die guten Anlagen des jungen Fagottisten wurden bald vom Herzog Clemens bemerkt und dieser ließ ihn auf seine Kosten, behufs höherer Ausbildung, nach Italien reisen. In Turin hatte er noch Unterricht bei dem berühmten Fagottisten Geronimo Besozzi, konzertirte dann mit Beifall in verschiedenen Städten Italiens, und wurde nach seiner Rückkehr in München als Kammermusikus des Herzogs Clemens angestellt. Nach des Ebengenannnten Tode nahm ihn Churfürst Maximilian III. in seine Dienste, erhöhte seinen Gehalt und gab ihm zu öfteren Kunstreisen (durch Deutschland, nach England, Frankreich, Italien) Urlaub. Ueberall, wo er sich hören ließ, bewunderte man ihn als einen der größten Fagottisten, die je gelebt haben. Gestorben ist er zu München im J. 1782.

Rethorik, von dem griech. ῥητορικη, war ursprünglich die Kunst, sich überhaupt deutlich, richtig, zweckmäßig und schön auszudrücken; dann aber verstand man insbesondere darunter die Theorie der Beredsamkeit und die Kunst der eigentlich redneriſchen Darstellung. In der Musik wird das Wort daher im Grunde nur bildlich gebraucht und man versteht darunter diejenige Wissenschaft der Tonsetzkunst, nach welcher einzelne melodische Theile nach einem bestimmten Zwecke und Maßstabe zu einem Ganzen verbunden werden. Man setzt sie der Grammatik entgegen, welche den eigentlich materiellen Theil, die Elementaria der Komposition, behandelt. Die R. enthält im Ganzen Alles, was Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken, Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten, endlich den Vortrag, also das Hauptsächlichste des sog. Styls, betrifft. Jeder dieser Haupttheile zerfällt natürlich nun wieder in eine Masse von Unterabtheilungen, die sich aber gar nicht näher bestimmen lassen, sondern der Anordnung dessen

Digitized by Google

überlassen bleiben, der sich zum Lehrer dieses Theils der musikalischen Theorie aufwirft. Wie in der mündlichen Rede hat auch in der Musik jeder Satz seine rhythmische und seine logische Seite und Bedeutung, muß materiell und formell betrachtet werden. Beides thut die Rhetorik Dann auch bringt der innere Charakter, Zweck u. s. w. eines Tonsatzes, wieder eine Verschiedenheit zuwege, und diese Modifikationen und Nuancirungen lassen sich bis ins Unendliche vermehren. Im Allgemeinen steht fest, daß die musikalische Rhetorik 5 Hauptkapitel umfaßt: 1) die Lehre vom Periodenbau; 2) die Lehre von den musikalischen Schreibarten und Stylen; 3) die Lehre von den mancherlei Musikgattungen; 4) die Lehre von der Anordnung der musikalischen Gedanken in Rücksicht auf den Umfang des beabsichtigten Tonstückes, nebst der Lehre von den Figuren; 5) die Lehre vom Vortrage.

Rhythmik, eigentlich Kreisbewegung, ist die Theorie des Rhythmus, die Lehre von dem geregelten Zeitmaß in der Bewegung.

Rhythmisch, ist Alles, was sich auf die Theorie des Rhythmus, auf das Verhältniß der geordneten und geregelten Bewegung in einem Tonsatze bezieht.

Rhythmischer Accent, s. Accent.

Rhythmometer, Bewegungs- oder Taktmesser, im Allgemeinen der Name eines jeden mechanischen Kunstwerkes, einer Maschine, durch welche jeder Grad der Bewegung des Zeitmaßes auf das Genaueste angezeigt werden kann. So ist auch der Mälzel'sche Metronom (s. d.) ein Rhythmometer.

Rhythmopoie, bei den Griechen diejenige Wissenschaft, welche die Regeln des Rhythmus und was dazu gehörte, zum Gegenstand hatte. Da sie die Macht der für sich allein bestehenden Tonkunst noch nicht kannten, so bezogen sie die R. vornehmlich auf die Poesie, und entwickelten in ihr die Gesetze, nach welchen durch die verschiedenen Gattungen der Bewegung die verschiedenen Arten der Empfindung ausgedrückt werden sollten. Wir haben den Ausdruck R. vorzugsweise für die Musik behalten, indem wir den Theil der Tonlehre damit belegen, welcher zeigt, wie die Theile einer Melodie in Ansehung ihres Umfanges beschaffen sein müssen, wenn sie unter sich ein für unser Gefühl angenehmes Verhältniß erhalten sollen; dann verstehen wir auch darunter dasselbe wie unter Rhythmik (s. d.).

Rhythmus. Dieses griechische Wort (ῥυθμος, von ῥέω — fließen) bezeichnet in der Musik nicht allein das Verhältniß der Tonfüße, aus welchen die verschiedenen Arten des Taktes bestehen, sondern auch hauptsächlich das Verhältniß, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode, die aus solchen Tonfüßen zusammengesetzt sind, unter einander haben. Der Rhythmus war ohne Zweifel das erste sinnliche Hülfsmittel, wodurch man in der Kindheit der Musik eine Reihe von Tönen, die an und für sich ohne Bedeutung waren, für das Gefühl unterhaltend machte. Die Menschheit muß schon auf einer noch sehr niedern Stufe der Kultur die Erfahrung gemacht haben, daß eine regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung sonst ganz gleichgültiger Dinge für das Gefühl etwas Anziehendes hat; denn wir finden, daß sich noch sehr rohe Völker durch den Rhythmus, oder durch eine regelmäßige Wiederkehr hervorstechender Accente

Digitized by Google

nicht allein ihre an Verschiedenheit des Tons und an Ausdruck noch äußerst ärmliche Musik unterhaltend machen, sondern daß sie sich des Rhythmus auch bei schweren Arbeiten, z. B. bei dem Rudern, bedienen, um die Aufmerksamkeit von der Beschwerlichkeit der Arbeit abzulenken, und sie mit etwas Regelmäßigem zu beschäftigen, wodurch sie unterhalten wird. „Den Grad der Unterhaltung", — sagt Forkel in der Einleitung zu seiner „Geschichte der Musik" —, „den eine solche rhythmische Wiederholung einfacher Töne verschaffen kann, deren Einerlei sonst sehr bald ermüden würde, kann man aus dem Gebrauche beurtheilen, den man auch noch in den neueren Zeiten von unseren Trommeln zu machen weiß. Bloß durch die Verschiedenheit der rhythmischen Schläge erleichtert man nicht allein die Bewegung des Gehens und bestimmt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Schritte, sondern erregt auch vielleicht in dem Herzen derjenigen Menschenklasse, für welche diese kriegerische, bloß rhythmische Musik zunächst bestimmt ist, noch überdies manche Empfindung von Tapferkeit und Muth.... — Man kann also die Wirkung des Rhythmus nicht nur als gewiß und unleugbar annehmen, sondern sich auch überzeugen, daß alle halbwilde, halbkultivirte Völker ihre erste Musik, d. h. ihr Geräusch, bloß dadurch, nicht aber durch Modifikationen der Töne an sich, mannichfaltig und unterhaltend gemacht haben. Dieses beweisen vorzüglich ihre Instrumente, ihre Trommeln, Klappern, Rasseln u. s. w., auf welchen ohne hinzugekommene rhythmische Bewegung und Mannichfaltigkeit selbst für die aller rohesten Völker nur ein ermüdendes und eben dadurch unerträgliches Einerlei würde hervorgebracht werden können". — Sogar die Griechen legten, noch in dem Zeitraum ihrer höhern Kultur, dem Rhythmus eine große ästhetische Kraft bei und erkannten ihn für den vorzüglichsten Theil der Musik. Sie hielten demnach die äußere Form musikalischer Sätze für wichtiger als den Inhalt selbst. So wenig in einer ausgebildeten Musik der Rhythmus diesen Vorzug vor dem Inhalt der Gedanken oder vor dem Ausdruck behaupten kann, so ist es dennoch außer Zweifel, daß auch in der Musik, so wie in der Dichtkunst, die Gedanken oder melodischen Theile, die ein gutes rhythmisches Verhältniß haben, viel gewinnen, besonders an Lebhaftigkeit. Soll aber die rhythmische Beschaffenheit der Perioden diese Deutlichkeit und Lebhaftigkeit bewirken, so müssen sich nicht allein die Tonfüße auf leicht fühlbare Verhältnisse gründen, sondern es muß auch das Verhältniß der daraus zusammengesetzten melodischen Theile oder Sätze, die unter sich wieder zu einer Periode verbunden werden, mit Leichtigkeit gefaßt werden können. Daher muß das Verhältniß der verbundenen Glieder oder Takte nicht bald gleich, bald ungleich, oder gleichsam durcheinander geworfen sein, denn sobald die verbundene Anzahl der Tonfüße zu vielartig in Ansehung ihrer Verhältnisse ist, so wird die aus den einzelnen Sätzen verbundene Periode nicht faßlich genug: die Vergleichung ihrer Theile erfordert zu viel Aufmerksamkeit, die das Vergnügen am Ganzen mehr hindert als ihm förderlich ist. — Beziehentlich der Fassung des Begriffes Rhythmus, als des Verhältnisses der melodischen Theile oder Sätze einer Periode, oder als der Gruppirung von Takten, die zuerst Sätze und in der Aneinanderreihung dieser wieder Perioden bilden, spricht man von gradzähligem oder ungradzähligem Rhythmus. Bei

Digitized by Google

ersterem sind die Perioden aus Sätzen von grader Taktzahl (z. B. von 2, 4 oder 8 Takten), beim ungradzähligen aus Sätzen von ungrader Taktzahl (3, 5, 7 u. s. w. Takte) zusammengefügt. Der gradzählige Rhythmus ist der gebräuchlichste; seltner kommt der ungradzählige vor, der etwas Unbefriedigendes, Hinkendes hat. Die rhythmische Gliederung geschieht vermöge der Cäsur (s. d.).

Ribeca oder **Rebek**, eine ganz veraltete Art Violine mit nur 3 Saiten bezogen (s. Violine).

Riccardi, Sängerin, s. unter Paër.

Ricci, (spr. Ritschi) oder **Rizzio**, Davidde, berühmter Lauteniſt und Sänger des 16ten Jahrhunderts, um 1540 zu Turin geb., war der Sohn eines armen Musikers, welcher sich vom Unterrichtgeben nährte, und auch ihn im Gesange so weit brachte, daß er endlich am savoyischen Hofe eine Anstellung finden konnte. 1564 folgte er von hier einem Gesandten, welchen der Herzog an die Königin Maria Stuart nach Schottland schickte. Hier hielt er sich zu den französischen Musikern, welche die Kammer-Kapelle der Königin bildeten, und spielte in deren Gesellschaft so lange, bis die Königin endlich aufmerksam auf ihn ward. Diese nahm ihn nun als Kammersänger in ihre Dienste, und ernannte ihn zuletzt sogar, des großen Wohlgefallens wegen, das sie an seinem Gesange hatte, zu ihrem Sekretär. Das gab nun aber seinem Charakter eine ganz andere Wendung: so bescheiden als er vorher gewesen war, so stolz und hochmüthig erschien er jetzt, selbst gegen die Großen und Vornehmen des Reiches. Diese rächten sich dafür jedoch, indem sie mancherlei wahre und unwahre Vergehen von ihm dem Gemahl der Königin, dem Grafen Darnley, zu Ohren brachten, so daß dieser mit einigen seiner Vertrauten einmal in das Zimmer der Königin drang, als sie eben mit R. bei Tafel saß, und diesen an ihrer Seite niederstieß. Das geschah am 9. März 1566. — Daß R. zu den Verbesserern der schottischen Musik gehört habe, wie zuweilen behauptet wird, ist nicht wahrscheinlich; denn dazu war sein Aufenthalt in Schottland doch wohl zu kurz.

Ricci, (spr. Ritschi), Gebrüder Federigo und Luigi, in den ersten Jahren unsres Jahrhunderts in Neapel geb., traten Beide in die königl. Musikschule (Conservatorium) daselbst, wo in der Komposition Zingarelli ihr Lehrer wurde. Luigi R. ließ 1828 auf dem kleinen Theater der genannten Anstalt seine erste Oper, „L'Impresario in angustie" aufführen und schrieb noch in demselben Jahre für Rom „L'Orfanello di Ginevra", welche Oper großen Erfolg hatte. Nun arbeiteten beide Brüder gemeinschaftlich und brachten im Verlauf einiger Jahre auf verschiedenen Theatern Italiens die folgenden Opern in die Scene: „Il Sonnambulo", „L'Eroina del Messico, ossia il Fernando Cortez", „Il nuovo Figaro", „Le Nozze di Figaro". Sie alle hatten gar keinen oder nur geringen Erfolg, und die Brüder beschlossen nun, jeder für sich zu arbeiten. So gab Luigi in Venedig „Un Duello sotto Richelieu" und 1832 in Mailand „Chiara di Rosenberg" mit gutem Erfolg; noch glücklicher war Federigo mit seiner „Avventura di Scaramuccia" und den „Prigioni d'Edinburgo", denen er später noch „Corrado d'Altamura" und „Crispino et la Comare" nachfolgen

Digitized by Google

ließ. Luigi R. starb im J. 1851 auf der Reise nach Petersburg; Federigo war in den letzten Decennien Musikdirektor in Triest und starb am 31. Dezember 1859 im Krankenhause zu Prag, wohin er geisteskrank gebracht worden war.

Ricci, Pasquale, geb. zu Como im J. 1733, studirte die Musik unter der Leitung des mailändischen Kapellmeisters Vignati, wurde nachgehends Weltgeistlicher, dabei aber immer fleißig Musik treibend, und wurde endlich, nachdem er Frankreich, Holland, England und Deutschland bereis't hatte, in seiner Vaterstadt Como Kapellmeister. In den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts war er noch am Leben. Man führt Kirchensachen, Streich-Quartette und Trio's seiner Komposition als gut gearbeitete Sachen an; dann hat er 1788 zu Paris auch eine Klavierschule herausgegeben unter dem Titel: „Méthode ou Recueil des connaissances élémentaires pour le piano-forté ou clavecin.

Ricciaforte, s. Richafort.

Riccius, August Ferdinand, geb. am 26. Februar 1819 zu Bernstadt bei Herrnhut in der Lausitz, zeigte schon frühzeitig Neigung und Anlage zur Musik und konnte bereits im Alter von 9 Jahren den Uebungen des städtischen Musikchors, von dem sein Vater, sonst ein einfacher Handwerksmeister, ein Mitglied war, als Geiger und Flötist sich anschließen. Bis zu seinem 14ten Jahre hatte er die meisten gangbaren Instrumente behandeln gelernt und war insbesondere auf dem Klavier und der Orgel vom Stadtkantor Schönfelder unterrichtet worden. 1833 ging er auf das Gymnasium nach Zittau, trat in den Singechor dieser Anstalt, bei dem er späterhin auch als Präfekt fungirte, setzte seine Uebungen in der Instrumentalmusik beim Stadtmusikus Zimmermann fort und versuchte endlich sich fleißig in allerhand Kompositionen. Sein Aufenthalt in Zittau dauerte bis 1840, wo er die Universität Leipzig bezog, um hier, dem Wunsche seiner Eltern gemäß, die Theologie zu studiren. Das that er denn zuerst auch eifrig; doch brach bald die Lust zur Musik heftiger als je hervor, und nach dreijährigem Kämpfen mit sich selber, entschloß er sich, der Theologie Valet zu sagen und die Kunst zum Lebensberuf zu wählen. Nun ging er mit Eifer an das Studium besonders der Theorie der Tonsetzkunst, ohne jedoch sich einem Lehrer anzuvertrauen und nur aus guten theoretischen Schriften und klassischen Kompositionen sich Raths erholend. Bald nachdem er auf eigenen Füßen zu stehen gelernt hatte, fing er an als musikalischer Schriftsteller sich zu bethätigen, gab Lektionen, besonders in der Theorie und im Gesang, und brachte verschiedene seiner Kompositionen heraus. So kam das Jahr 1849 heran und in demselben ward er zum Dirigenten der Konzerte des Musikvereins „Euterpe" (in Leipzig, welche Stadt er überhaupt zum bleibenden Aufenthalte gewählt hatte) erkoren. Diesem Amte stand er bis ins J. 1855 vor, worauf er am 1. September des genannten Jahres Kapellmeister am Stadttheater zu Leipzig wurde, in dieser Stellung noch gegenwärtig funktionirend. — Als geschickter Komponist hat R. sich gezeigt in Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmigen), zwei Konzert-Arien für Sopran und einer dito für Tenor, einem Trio für Streichinstrumente, einem Duo für Pianoforte und Horn, einer Klaviersonate, mehreren Heften zwei- und vierhändiger kleinerer Kirchensachen, einigen Kirchen-

Digitized by Google

stücken — im Ganzen an 30 Werke, welche im Druck erschienen sind. Seit seiner Anstellung am Theater hat er für dieses Einlagstücke zu verschiedenen Opern, eine Fest-Ouverture, eine Ouverture zur „Braut von Messina“ (bei Gelegenheit des Schiller-Jubiläums 1859), die Musik zur „Weihe der Kraft“ (von Zach. Werner) geliefert. — Zwei Neffen von ihm, Carl und Heinrich R., sind geschickte Musiker, insbesondere Violinspieler und haben ihre höhere Ausbildung auf dem leipziger Conservatorium erhalten. Carl, am 26. Juli 1830 geb., ist in Dresden als Violinist und dritter Musikdirektor am Theater angestellt; Heinrich, 1831 geb., war ebenfalls in Dresden Kammermusikus, ging dann nach Köln und endlich nach England, wo er — zu Uppingham bei London als Lehrer in einem Institut — noch gegenwärtig verweilt. Komponirt haben Beide auch schon Einiges, und namentlich Gesangssachen publicirt.

Riccio, (spr. Ritscho), Antonio Teodoro, ein Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, um 1540 zu Brescia geb., war zuerst Kapellmeister zu Ferrara, kam dann in die kaiserliche Kapelle nach Wien und von hier nach Dresden, wo er Protestant wurde und bis zum J. 1579 blieb. In diesem Jahre wurde er Kapellmeister in Königsberg, woselbst er 1599 gest. sein soll. — Gedruckt erschienen von ihm Messen, Motetten, Madrigalen, geistliche Gesänge, Canzoni alla Napoletana.

Riccoboni, Luigi, italienischer Schauspieler, zu Modena im J. 1677 geb., kam mit einer von ihm gebildeten Schauspielertruppe nach Paris, und agirte hier von 1716—1729, worauf er sich von der Bühne zurückzog und eine Zeit lang in Parma lebte. — Später aber kehrte er nach Paris zurück und starb hier am 6. Dezember 1753. — Man hat von ihm: „Histoire du théâtre italien etc.“ (2 Bde., Paris, 1728—1731) und „Réflexions historiques et critiques sur différens théatres de l'Europe“ (Paris, 1738). Diese Bücher sind an sich mittelmäßig, aber als Quellen nicht unbrauchbar.

Ricercare und **Ricercata**, (spr. Ritscherka—), bedeutete ehedem ziemlich dasselbe was später Fantasie und Toccata; dann verstand man aber auch darunter (im 16ten Jahrhundert) eine Gattung von Kirchenwerken, welche so gearbeitet waren, daß sie auch ohne Sänger mit bloßen Instrumenten ausgeführt werden konnten. Das Adjektiv ricercato (fem. —ta) — ausgesucht, wird von den Italienern überhaupt allen den Kompositionen beigelegt, welche mit großer Künstlichkeit gearbeitet sind; so ist z. E. eine Fuga ricercata, ein Madrigale ricercato eine Fuge, ein Madrigal, angefüllt mit allen Arten künstlicher Setzarten, Nachahmungen, Vergrößerungen, Verkleinerungen, Verkehrungen u. s. w.

Richafort oder **Richefort**, (spr. Rischa—, Rische—), Jean, von den Italienern Ricciaforte (spr. Ritscha—) genannt, ein niederländischer Contrapunktist, in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts geb. und ein Schüler Josquins. Glarean in seinem Dodecachord (pag. 288) spricht von ihm mit großem Lobe. Die beträchtlichste Sammlung seiner Arbeiten befindet sich in einem Mscrpt. aus dem 16ten Jahrhundert, welches sich auf der königl. Bibliothek zu Brüssel befindet; dann enthält auch das Archiv der päbstlichen Kapelle Motetten von ihm in Mscrpt. Gedruckte Kompositionen von ihm befinden sich in den meisten der Sammlungen, welche zu Venedig, Löwen, Antwerpen und Paris in der ersten

Digitized by Google

Hälfte des 16ten Jahrhunderts erschienen. Nach Guicciardini ist er im Jahre 1556 gestorben.

Richer, (spr. Rischeh), André, geb. zu Paris im J. 1714, wurde unter die königl. Musikpagen aufgenommen und machte seine musikalischen Studien unter der Leitung von Lalande und Bernier. Nachgehends wurde er bei der Kapelle Ludwigs XV. angestellt. 1750 wurden Kantaten seiner Komposition gedruckt. Er hatte 3 Söhne, von denen der älteste ein geschickter Violoncellist, der zweite eine Zeit lang am Hofe von Parma angestellt, ein talentvoller Violinspieler war; der Ausgezeichnetste und berühmteste aber war der jüngste, im folgenden Artikel erwähnte.

Richer, Louis Augustin, geb. zu Versailles am 26. Juli 1740, trat mit 8 Jahren bei den königlichen Musikpagen ein, blieb dort bis ins Jahr 1756 und wurde zu einem vortrefflichen Sänger (Tenoristen) gebildet; als solchen bewunderte man ihn in den Concerts spirituels. Nachgehends erhielt er den Titel eines Musikmeisters des Herzogs von Chartres und des Herzogs von Bourbon, und 1779 übernahm er die Funktionen Lagarde's als Gesanglehrer der königl. Kinder; eben als er des Genannten Stelle definitiv erhalten sollte, brach die Revolution aus und seine Hoffnungen, wie Alles, was er vom Hofe genossen, waren zu nichte. Jedoch erhielt er als einigen Ersatz nach der Errichtung des Conservatoriums eine Gesangprofessur an dieser Anstalt und wirkte in derselben bis ziemlich zu seinem Tode, der am 6. Juli 1819 erfolgte. — Mehrere Hefte Kantatillen, Romanzen, und Chansonnetten seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Richter, Carl Gottlieb, geb. zu Berlin im J. 1728, studirte anfangs nach dem Willen seiner Eltern die Chirurgie, hegte jedoch zur Musik eine zu entschiedene Vorliebe, als daß er nicht jenen Beruf hätte aufgeben und sich dieser widmen dürfen. Er studirte sie denn auch mit vielem Fleiße unter der Leitung Schaffraths, eines tüchtigen Musikers in den Diensten der Prinzessin Amalie von Preußen. 1754 trat er dann als Kammermusikus in die Dienste des Grafen Truchseß zu Küstrin, begab sich jedoch einige Jahre darauf nach Königsberg, wo er zuerst als Musiklehrer privatisirte, dann Schloßorganist, darauf Organist an der altstädtischen Kirche und endlich am Dom daselbst wurde, und im Sommer des Jahres 1809 starb. In seinen jüngeren Jahren wurde er zu den besten Klavierspielern Deutschlands gezählt und als Contrapunktist war er nicht unbedeutend. In letzterer Beziehung profitirte Joh. Friedr. Reichardt (s. d.) von ihm als seinem Lehrer. — Von seinen Kompositionen sind Klavier-Konzerte und Flöten-Trio's im Druck erschienen.

Richter, Ernst Friedrich Eduard, geboren den 24. Oktober 1808 zu Großschönau bei Zittau, erhielt seine erste musikalische Bildung im väterlichen Hause, wo ein reges musikalisches Leben ihn schon im 10ten Lebensjahre zu Kompositionsversuchen trieb. Später auf dem Gymnasium zu Zittau wurde seine Ausbildung durch aufmerksames Mitwirken im dasigen Chore gefördert; das eigentliche Studium der Musik jedoch konnte erst in Leipzig beginnen, wo er 1831 die Universität bezog. Hier verdankte er dem freundlichen Rath und

Digitized by Google

Beistand des damaligen Kantors an der Thomasschule, Weinlig, sehr viel, während später Mendelssohns und Schumanns Wirken und der dadurch bewirkte größere Aufschwung des ganzen leipziger Musiklebens nicht ohne Einfluß auf ihn blieb. Im J. 1843 wurde er bei Gründung des Conservatoriums in Leipzig als Lehrer der Theorie und Komposition bei dieser Anstalt angestellt; zugleich erhielt er die Stelle eines Musikdirektors an der Universität, so wie 1851 die des Organisten an der Peterskirche. Genannten Aemtern steht er gegenwärtig noch vor. Von den Kompositionen des redlich strebenden, talentvollen und geschickten R. sind im Druck erschienen: der 126ste Psalm für Chor, Solostimmen und Orchester (in Partitur und Klavierauszug), der 116te und 137ste Psalm ebenfalls für Chor, Soli und Orchester, im Klavierauszug erschienen, eine Hymne (für das Buchdrucker-Jubiläum 1839 komponirt), einige Motetten, Trio's, Präludien, Fugen, Fantasie für die Orgel, ein- und mehrstimmige Lieder; ein reizendes Streich-Quartett wird demnächst erscheinen. — Auch zwei theoretische Werke sind von ihm herausgegeben worden: ein „Lehrbuch der Harmonie" (bis jetzt schon in dritter Auflage erschienen) und ein „Lehrbuch der Fuge" (beide in Leipzig bei Breitkopf & Härtel).

Richter, Ernst Heinrich Leopold, zu Thiergarten bei Glogau den 15. November 1805 geb., erhielt den ersten Musikunterricht von dem Organisten Ernst in Glogau, und wurde dann, ins breslauer Schullehrer-Seminar aufgenommen, von Berner, Hientzsch und Kantor Siegert in verschiedenen Zweigen der Musik weiter unterrichtet. Nach Beendigung seines Seminar-Kursus' hielt er sich auf Staatskosten eine Zeit lang in Berlin auf, wo er einige Collegia hörte und noch musikalischen Unterricht von B. Klein, Zelter und Bach genoß. 1826 nach Breslau zurückberufen, ward er daselbst zuerst als Hülfslehrer am Seminar angestellt, erhielt jedoch schon 1827 nach Berners Tode die Stelle als Musiklehrer an genannter Anstalt. — Im Druck erschienen von ihm Orgelstücke, Lieder für eine Singstimme, Männerquartette, geistliche mehrstimmige Gesänge u. s. w. Auch eine Oper von ihm „Die Contrebande" (Text von Pulvermacher) ist in Breslau zur Aufführung gekommen.

Richter, Franz Xaver, geb. zu Hollischau in Mähren am 1. Dezember 1709, trat nach Beendigung seiner musikalischen Studien zu Mannheim als Kammermusikus in die Dienste des Churfürsten von der Pfalz, erhielt aber 1747 die Stelle als Kapellmeister am Münster in Strasburg. Bis ins Jahr 1783 stand er seinem Amte mit Treue und Ehren allein vor; dann fühlte er aber das Bedürfniß nach einem Gehülfen, und dieser ward ihm in der Person Ign. Pleyels. Gestorben ist er zu Strasburg am 12. September 1789, den Ruf eines gründlichen Komponisten und Lehrers hinterlassend. Von seinen zahlreichen Instrumental-Kompositionen sind Sinfonien und Klavier-Trio's im Druck erschienen; von seinen noch zahlreicheren Kirchensachen nur ein 4stimmiges Dixit. Eine Harmonie- und Kompositionslehre, die er noch während seines Aufenthalts in Mannheim verfaßte, hat C. Kalkbrenner ins Französische übersetzt und 1804 zu Paris ziemlich verballhornt herausgegeben unter dem Titel: „Traité d'harmonie et de composition etc.".

Digitized by Google

Richter, Johann Friedrich, geb. zu Berlin im J. 1689, hatte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einen bedeutenden Namen als Fagottist. Er war damals in den Diensten der Königin Mutter und kam später in die des Markgrafen Carl zu Berlin, woselbst er um 1754 starb.

Richter, Johann Christian Christoph, der Vater des berühmten Jean Paul, wurde geb. zu Neustadt an der Kulm am 16. Dezember 1727, besuchte die Gymnasien zu Wunsiedel und Regensburg, trieb dabei fleißig Musik und hätte sich derselben gern ganz und ausschließlich ergeben; doch nöthigten ihn die Verhältnisse, Theologie zu studiren, was in Erlangen und Jena geschah. Darauf war er bis in sein 32stes Jahr Hauslehrer in Baireuth, erhielt dann 1760 den Posten eines Organisten und dritten Lehrers zu Wunsiedel, und bekleidete nachgehends die Pfarrämter zu Joditz (im Fürstenthume Baireuth) und zu Schwarzenbach an der Saale. Er war seiner Zeit ein fleißiger und beliebter Kirchenkomponist. — Sein Sohn, unser großer Schriftsteller Jean Paul Friedrich Richter, war ein sehr fertiger Klavierspieler, zumeist Autodidakt, und besaß eine große Stärke im freien Fantasiren. Welche durch und durch musikalische Natur er überhaupt war, beweisen unzählige Stellen in seinen Schriften. Der Vollständigkeit wegen sei noch bemerkt, daß er zu Wunsiedel am 21. März 1763 geboren wurde und zu Baireuth am 14. November 1825 starb.

Richter, Johann Sigismund, geb. zu Nürnberg am 31. Oktober 1657, studirte zuerst Theologie auf der Universität Altdorf, ward dann Hauslehrer, 1687 Schreiber beim Stadtgericht in Nürnberg, dann Organist an der Frauen-Kirche daselbst, 1691 an der Aegidienkirche und 1706 endlich, als des berühmten Pachelbels Nachfolger, an der Sebalduskirche. Gestorben ist er am 4. Mai 1719, den Ruf eines für seine Zeit bedeutenden Klavier- und Orgelspielers und achtungswerthen Komponisten hinterlassend. Es ist uns nicht bekannt, ob von seinen Arbeiten Etwas im Druck erschienen ist.

Ricciri, (spr. Ritschéri), Giovanni Antonio, geb. zu Vicenza in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, erhielt den ersten Musikunterricht bei Freschi und begab sich zu weiterer Ausbildung nach Ferrara zu Bassani. Er betrat anfänglich die Sängerlaufbahn, machte aber nur wenig Glück, und ergab sich darum nachgehends der Komposition. Damit gelang es ihm besser und sein Ruf drang sogar über die Grenzen Italiens hinaus. In die Dienste des Fürsten Stanislaus Rzewski als Kapellmeister getreten, verweilte er 6 Jahre in Polen und schrieb während dieser Zeit eine große Menge von Sachen für Theater, Kirche und Kammer. Nach Italien zurückgekehrt, errichtete er zu Bologna eine Musikschule, aus der tüchtige Künstler hervorgingen. Er war auch einer der Lehrer des nachher so berühmt gewordenen Pater Martini. Gestorben ist er zu Bologna im J. 1746. — Mehrere Bibliotheken Italiens besitzen Kirchensachen von ihm in Manuscript.

Rieder, Ambrosius, geb. den 10. Oktober 1771 zu Döbling bei Wien. Sein Vater, Schullehrer des Ortes, sandte den Knaben, bei dem sich Neigung und Anlage zur Musik früh offenbarte, zum Großvater, der in Wilfersdorf die Chormusik leitete und den Enkel in den Anfangsgründen des Gesanges, des

Digitized by Google

Violin- und Klavierspiels unterrichtete. Der Knabe machte überraschend schnelle Fortschritte und lernte bald mit Fertigkeit vom Blatt lesen; vorzüglich aber interessirte ihn das Orgelspiel, und er war ganz Ohr und Auge, wenn der Organist in vollen Akkorden präludirte oder eine ordentliche Fuge spielte; auch war seine Freude groß, wenn er die auf seinem Klaviere angestellten eigenen Versuche im Präludiren nicht mißglücken sah. Nach zurückgelegtem zwölften Jahre ließ ihn sein Vater bei dem damaligen Regenschori in Lichtenthal (einer Vorstadt Wiens), Carl Martinides, im Generalbaß und den Elementen der Komposition unterrichten. Noch nicht 13 Jahre alt, wagte er sich an die Verfassung mehrerer kleiner Motetten und einer Messe, deren Aufführung und beifällige Aufnahme jedesmal zum Freudenfeste für ihn wurde. Durch den Zutritt in das Haus des verstorbenen Dom-Kapellmeisters an St. Stephan, Leopold Hoffmann, des Vorgängers Albrechtsbergers, hatte er Gelegenheit, seine theoretischen Kenntnisse durch Lehre und Beispiel dieses erfahrenen Musikers zu vervollkommnen, theils durch öfter daselbst stattfindende musikalische Aufführungen seinen Geschmack zu bilden und zu läutern. Die Hauptquelle der edlen Richtung und gediegenen Leistungen R's wurde jedoch seine persönliche Bekanntschaft mit Mozart und Joseph Haydn, von denen der erstere leider nur kurze Zeit ihm leuchten sollte. Den entschiedensten und nachhaltigsten Einfluß auf seine fernere Bildungsperiode übte sein inniges Verhältniß zu Albrechtsberger, dessen Bekanntschaft er im J. 1795 suchte und mit dem er bald ein dauerndes Freundschaftsbündniß schloß. Im mehrjährigen Umgange mit dem berühmten Lehrer Beethovens und so vieler anderer musikalischen Größen vervollkommnete er sich im theoretischen wie praktischen Wissen, und unter dessen Leitung studirte er mit dem größten Eifer namentlich die Schriften Kirnbergers, Türks und Marpurgs. Zu allen diesen Studien mußte er sich die Zeit aber förmlich stehlen; denn er war von seinem 16ten Jahre an (seit 1787) bereits im Schulfache praktisch thätig. Seit 1790 war er in Döbling angestellt, von wo er fast täglich nach Wien spazierte, um Musik zu hören, oder sonst sich in oben angegebener Weise Belehrung zu holen. In Döbling verheirathete er sich auch 1790. Darauf kam er 1799 um den Dienst als Schullehrer und Regenschori im Marktflecken Perchtoldsdorf bei Wien ein, und erhielt durch den Kardinal Migazzi diese Stelle, konnte sie aber erst im J. 1802 antreten, da der Magistrat des Ortes gegen seine Ernennung protestirt hatte und nun erst hin- und herprozessirt werden mußte. Dreiundfunfzig Jahre lang, unter Mühe, Noth und Bitterkeiten aller Art, war er ein treuer Verwalter des angegebenen Amtes, und bis an seinen Tod, der am 19. November 1855 erfolgte, war die Musik ihm Trösterin, suchte er in der Kunst des Lebens Ungemach zu vergessen. Er war ein vortrefflicher Orgelspieler, tüchtiger Theoretiker und fruchtbarer, wohlgewandter Komponist, besonders im Fache der Kirchenmusik schätzenswerth. Von seinen im Druck erschienenen Arbeiten sind anzuführen: 4 Messen, 1 Requiem, 20 Offertorien, 6 Gradualen, verschiedene kleinere Kirchenstücke, 6 Streich-Quartette, Lieder und Gesänge, 3 Violinduette, 1 Klaviertrio, 5 Sonaten für Klavier und Violine, Variationen und Uebungen für Klavier, 45 Präludien für Orgel oder Klavier,

Digitized by Google

75 Fugen und Fughetten ꝛc.; dann die theoretischen Werke: „Anleitung zum Präludiren und Fugiren für die Orgel"; „Generalbaß in Beispielen"; „Anleitung zur richtigen Begleitung der Melodien, zum Generalbaß, Präludiren und Fugiren". (Eine detaillirtere Lebensbeschreibung R's siehe im Jahrgang 1856 der „Niederrheinischen Musikzeitung").

Riedt, Friedrich Wilhelm, geb. zu Berlin im J. 1710, folgte anfangs seinem Vater in der Stelle eines königlichen Silberdieners, hatte früher aber schon gute musikalische Anlagen an den Tag gelegt, sich eine hübsche Fertigkeit auf der Flöte erworben, viel über Musik gelesen und besaß auch sonst überhaupt gute Schulkenntnisse, und so nahm er denn nun auch noch Unterricht in der Komposition bei Graun und Schaffrath. Die Fortschritte, die er machte, waren so gut und seine ersten Kompositions-Versuche fielen so glücklich aus, daß er endlich beschloß, sich ganz der Musik zu widmen. 1741 entließ ihn der König seines bisherigen Amtes und nahm ihn als Kammermusikus und Flötist in die Hof-Kapelle auf. Seine Studien setzte er unermüdet fort und damit stieg auch sein Ansehen. 1750 ward er zum Direktor der musikübenden Gesellschaft in Berlin gewählt, und 1753 trat er zuerst als musikalischer Schriftsteller auf mit einem „Versuch über die musikalischen Intervalle, in Ansehung ihrer Zahl, ihres Sitzes ꝛc.". Die Schrift verwickelte ihn in einen Streit (mit Scheibe), den er in Marpurgs „Beiträgen" ausfocht. Dadurch ward er mit eben Genannten bekannt, für dessen „Beiträge" er alsbald mehrere andere Aufsätze lieferte, z. B. „Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken bei Aufführung einer Melodie", „Ueber Tonleiter, ihre Begleitung ꝛc.", „Ueber den Unisonus als Intervall", u. dgl. m. — Als Komponist lieferte er viele Solo's, Duo's, Trio's und Konzerte für die Flöte, dann auch Sinfonien und Quartette. — Gestorben ist er zu Berlin am 5. Januar 1783.

Rieffelsen, Peter, Erfinder des Melodikon (s. d.), in Holstein um 1770 geboren, kam auf folgende Weise zu der Idee des vorerwähnten Instrumentes. Ums Jahr 1782 war er als Lehrling in einer Schmiede bei Schleswig; mit viel Talent zu mechanischen Arbeiten und einem guten musikalischen Gehör ausgestattet, verfertigte er sich als solcher ein Positiv von 5 Stimmen und bei der Gelegenheit lernte er durch den Instrumentenmacher Lange in Schleswig eine Stimmgabel kennen. Sogleich entstand bei ihm die Idee, daß man von solchen Stimmgabeln ein ganzes Instrument müsse zusammensetzen können, und das auch zu vollbringen, ward sein fester Vorsatz. Viele Versuche stellte er deswegen an. In allen mechanischen Werkstätten, in welchen er nach der Zeit arbeitete, verwendete er fast jede müßige Minute darauf. Endlich im J. 1800, in Kopenhagen, gelang es ihm; doch war das erste Exemplar des Instruments noch sehr unvollkommen; das zweite, welches er 1803 fertig brachte, erklärte er selbst erst für vollendet. R. lebte noch 1824 in Kopenhagen als Lehrer der Mechanik am Christiani'schen Erziehungs-Institut.

Riegel, s. Rigel.

Rieger, Gottfried, geb. 1764 zu Troplowitz, einem Dorfe in österreichisch Schlesien, machte als Knabe mit seinem Vater Tanzmusik und wurde dann,

Digitized by Google

nachdem ihn der Orts-Schulmeister etwas Singen und Violinspielen gelehrt hatte, vom Grafen Sedlinsky als Page in dessen Hauskapelle aufgenommen. Zehn Jahre lang wurde er nun auf allen gangbaren Saiten- und Blasinstrumenten und auch auf der Orgel unterrichtet, fing auch während dieser Zeit an, sich in allerhand Kompositionen zu versuchen, fühlte aber sehr wohl, daß er, um Ordentliches zu leisten, noch theoretischen Unterricht haben müsse. Deshalb wirkte er sich von seinem Grafen die Erlaubniß aus, im Piaristen-Collegium zu Weißwasser, bei dem gelehrten Pater Damasus, die Setzkunst studiren zu dürfen. Nach zwei Jahren mit Ehren von diesem seinem Lehrer entlassen, kehrte er zum Grafen Sedlinsky zurück, der ihm den Organistendienst in seiner Schloßkapelle übertrug, ihm aber nach nicht langer Zeit einen 3jährigen Reise-Urlaub bewilligte. Nach manchem Hin- und Herschweifen fixirte er sich in Brünn, und nahm hier, nach erhaltener Entlassung von seinem Grafen, das Kapellmeisteramt am ständischen Theater an. Nach 13jährigem Verweilen in Brünn berief ihn der Graf von Haugwitz zu sich nach Namiest mit der Zusicherung einer lebenslänglichen Anstellung; doch konnte er das Klima in Namiest nicht vertragen und kehrte deshalb nach Brünn zurück, wo er wieder in sein Amt als Theater-Kapellmeister trat. Bei zunehmendem Alter legte er dasselbe nieder und fungirte nur noch als Konzert- und Kirchenmusikdirigent. Mitte der 30er Jahre war er zu Brünn noch am Leben. — Von seinen Arbeiten sind viele Sonaten, Variationen, Trio's, Quartette, Konzerte für Klavier u. s. w. gedruckt. Für die Bühne setzte er die Opern „Das wüthende Heer", „Die Todtenglocke", „Schuster Flick", „Die vier Savoyarden"; für die Kirche viele Messen, Hymnen, Offertorien, Motetten, ein Oratorium „Thirza", Gelegenheits-Kantaten u. s. w. — Ein anderer Rieger, Johann Nepomuk mit Vornamen, und zu Berlin im J. 1787 geb., ließ sich 1811 in Paris nieder, gab dort Musikunterricht und starb im Februar des Jahres 1828. Es sind von ihm Sonaten, Fantasien, Rondo's, Variationen und sonstige Stücke für Klavier in den Druck gegeben worden.

Riehl, Wilhelm Heinrich, Kulturhistoriker und musikalischer Schriftsteller, im Nassauischen um 1820 geboren, war 1848 in der frankfurter Nationalversammlung, dann bei der Redaktion der „Allgemeinen Zeitung" in Augsburg beschäftigt und erhielt im Januar 1854 einen Ruf als Professor an die Universität zu München, wo ihm zugleich die Angelegenheiten der Presse im Ministerium übertragen wurden. Wir haben es hier mit R. nur als musikalischem Schriftsteller zu thun, und als solcher bethätigt er sich hauptsächlich in der Augsburger allgemeinen Zeitung durch geistreiche kritische Aufsätze, so wie in seinem Buche „Musikalische Charakterköpfe" (Stuttgart, 1853, [in einer zweiten Auflage vor einigen Jahren], zweite Folge, 1860). Eine Sammlung von 50 Liedern seiner Komposition, die er unter dem Titel „Hausmusik" vor einigen Jahren herausgegeben hat, ist mit einer langen, glänzend geschriebenen und viel Gutes über moderne Musikzustände enthaltenden Vorrede versehen. Die Lieder selbst können nur sehr mittelmäßig genannt werden.

Riel, Johann Friedrich Heinrich, geb. zu Potsdam im Jahre 1774, studirte die Komposition bei Fasch in Berlin, dessen Singakademie er zugleich

Digitized by Google

besuchte, und bildete sich nebenbei zu einem tüchtigen Klaviervirtuosen. Durch Faschs Empfehlung ward er bei Hofe bekannt und Friedrich Wilhelm II. ernannte ihn zu seinem Klavier-Accompagnateur. Als dieser Monarch im J. 1797 starb, ging R. nach Königsberg, gab dort Musikunterricht und Konzerte und errichtete eine Singakademie (nach Muster der Fasch'schen in Berlin), welche rasch in Flor kam und einen günstigen Einfluß auf die königsberger Musikkultur ausübte; dann errichtete er auch ein Liebhaber-Konzert, das nicht minder erwünschten Fortgang hatte. 1804 ward er zum königl. Hofkantor ernannt, und 1805 erhielt er den Titel eines königl. Musikdirektors. Mitte der 30er Jahre war er in Königsberg noch am Leben. — Gedruckt sind von seinen, viel Verdienstliches enthaltenden Kompositionen: Lieder und Gesänge, Variationen für Klavier, Sonate für Klavier und Violine.

Riem, Wilhelm Friedrich, geb. zu Cölleda in Thüringen am 17. Dezember 1779, verlor frühzeitig seine Eltern und wurde daher von seinem Großvater, der in Schloß-Beichlingen wohnte, ins Haus genommen. Dieser ließ ihn nicht nur die Schule besuchen, sondern von dem Schulmeister Rothe auch, und zwar vom 7ten Jahre an, ihm Unterricht auf dem Klavier ertheilen. Die Versetzung des Großvaters nach Zwägen bei Jena und der Mangel eines Lehrers daselbst unterbrachen diesen Unterricht um ein ganzes Jahr, bis er in seinem 9ten Jahre Gelegenheit fand, den Organisten Domaratius in Jena zu hören, und dadurch die ihm angeborene Liebe zur Musik aufs Neue und zwar sehr mächtig angeregt ward. Nun nahm er Alles zusammen, was er bis dahin gelernt hatte und übte mit rastlosem Fleiße, ohne alle Leitung auf dem Klaviere weiter, machte auch solche Fortschritte, daß er, kaum 10 Jahre, in Jena mit einem Sterkelschen Klavier-Konzert sich öffentlich hören lassen konnte. Bis in sein 15tes Jahr half er so sich fort; dann kam er auf die Thomasschule und hier wurde Hiller sein Lehrer, der bald den entschiedenen Beruf zum Künstler in ihm erkannte und ihn auf alle mögliche Weise für die musikalische Laufbahn zu gewinnen suchte; doch mußte er nach der Bestimmung seines Großvaters die Rechte studiren. Drei Jahre lang geschah dies denn auch auf der Universität Leipzig; immer aber blieb sein Hang zur Musik vorherrschend, und kaum hatte er den akademischen Kursus vollendet und eine gewisse Selbstständigkeit gewonnen, so widmete er sich der Kunst ausschließlich. Versuche in der Komposition hatte er bereits als neunjähriger Knabe gemacht und auf der Thomasschule, obschon er keinen eigentlichen Unterricht darin empfing, sie eifrig fortgesetzt; als Student suchte er sich die nöthigen Kenntnisse durch Lektüre theoretischer Werke und emsiges Forschen in guten Tonstücken zu erwerben, und 1804 trat er mit 7 Klaviersolo's zum ersten Male öffentlich hervor. Sie gefielen und machte ihm dieser Beifall zu weiteren kompositorischen Bestrebungen Muth, so daß er nach einigen Jahren schon eines hübschen Rufes als Tonsetzer genoß. 1807 wurde er Organist an der reformirten Kirche in Leipzig und 1814 erhielt er den Ruf nach Bremen als Organist an der Domkirche und Direktor der Singakademie. In Bremen ist er auch unter rastlosem und eifrigem Wirken fortwährend geblieben, bis er am 20. April des Jahres 1857 verstarb. — Von den Kompositionen R's, eines

Digitized by Google

gediegenen und begabten Künstlers, sind erschienen: Streich-Quartette und ein Streich-Quintett, Sonaten für Klavier allein (2- und 4händig) und für Klavier und Violine, Capricen, Fantasien, Variationen, Rondo's u. s. w. für Klavier, Chorsachen, Lieder für eine Singstimme ꝛc.

Riemann, August, geb. am 12. August 1772 in Blankenhain bei Weimar, widmete sich unter Anleitung seines Vaters, welcher Organist in genanntem Orte war, frühzeitig der Musik. 1788 ging er nach Weimar, trat daselbst in das Chor des Stadtmusikus und zeichnete sich bald durch fertiges und ausdrucksvolles Spiel auf der Flöte, Oboe und namentlich auf der Violine so sehr aus, daß er bereits im J. 1790 auf Veranlassung des Kapellmeisters Kranz als erster Violinist in der Hofkapelle angestellt wurde. Dann wurde er im J. 1806 Correpetitor an der Oper und endlich, nach August Eberhard Müllers Tode, im J. 1818 Hofmusikdirektor, welchem Amte er bis zu seinem am 4. August 1826 erfolgten Tode rühmlichst vorstand. Einige Instrumental-Kompositionen von ihm sind bekannt geworden.

Riemschneider, Johann Gottfried, kam um 1720 als junger Sänger nach Hamburg und wurde in den Konzerten daselbst verwendet, ging dann 1729, mit dem Rufe eines der besten Baritonisten Deutschlands, nach London, wo er in der Händel'schen Oper mitwirkte, und kehrte 1730 nach Hamburg zurück, wo er 1739 die Stelle als Kantor und Musikdirektor am Dom erhielt. Die Zeit seines Todes ist nicht anzugeben.

Riepel, Joseph, theoretischer Schriftsteller und Komponist, von dessen Geschichte man aber weiter Nichts weiß, als daß er in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geboren wurde, seine hauptsächlichsten musikalischen Studien während eines 5jährigen Aufenthaltes in Dresden machte, und am 23. Oktober 1782 als Musikdirektor des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg starb. — Von seinen theoretischen Schriften sind zu erwähnen: „Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst ꝛc." (Augsburg, 1752, in einer zweiten Auflage Regensburg, 1754); „Grundregeln zur Tonordnung ꝛc." (Frankfurt und Leipzig, 1755); „Gründliche Erklärung der Tonordnung ꝛc." (Frankfurt und Leipzig, 1757); „Erläuterung der betrüglichen Tonordnung ꝛc." (Augsburg, 1765; der etwas sonderbare Titel bezieht sich auf die sogenannten Trugschlüsse, betrügerische Kadenzen); „Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunkt ꝛc." (Regensburg, 1768); „Harmonisches Silbenmaaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet ꝛc." (Regensburg, 1776); „Baßschlüssel, das ist: Anleitung für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben und zu Papier bringen, aber nur klagen, daß sie keinen Baß recht dazu zu setzen wissen" (von R's Schüler, dem Kantor Schubart, 1786 zu Regensburg herausgegeben). — Von R's zu ihrer Zeit beliebten Kompositionen sind Violin- und Klavier-Konzerte, Kirchenstücke und Sinfonien bekannt gewesen.

Ries, Franz, geb. zu Bonn am 16. November 1755, erhielt von seinem Vater, welcher churfürstl. Hofmusikus war, schon in frühester Jugend Unterricht auf der Violine, der, bei den außerordentlichen Anlagen des Knaben, von dem glücklichsten Erfolge war, denn im 9ten Jahre bereits ward er, nach dem Tode

Digitized by Google

seines Vaters, als Violiniſt in die churfürſtl. Kapelle aufgenommen. In ſeinem 12ten Jahre lernte er den trefflichen Violinſpieler Salomon kennen, der auf ſeine Ausbildung bedeutend einwirkte. 1779 machte er eine Kunſtreiſe nach Wien, wo er alsbald in der Privatkapelle des Grafen Palfy angeſtellt wurde und abwechſelnd mit Janitſch, einem damals ſehr bekannten Violinvirtuoſen, als Konzertſpieler auftrat. Nach dem Willen des Churfürſten Max Friedrich von Köln jedoch mußte er nach verhältnißmäßig nur kurzem Aufenthalte in Wien wieder in ſeine Vaterſtadt zurückkehren und 1780 erhielt er in der Hofkapelle daſelbſt die Stelle eines erſten Violiniſten. 1791 wurde er an des kränklichen Joſeph Reicha Stelle zum Konzertmeiſter ernannt, wobei ihm auch die Direktion der Oper oblag. Als in den darauffolgenden Revolutionskriegs-Wirren die Hofkapelle in Bonn ſich auflöſ'te, blieb R. nichtsdeſtoweniger in dieſer Stadt und war fernerhin als Lehrer thätig. Geſtorben iſt er erſt im J. 1845.

Ries, Ferdinand, älterer Sohn des Vorhergehenden, vortrefflicher Klavierſpieler und guter Komponiſt, geb. zu Bonn am 29. November 1784, erhielt ſchon in ſeinem 5ten Jahre von ſeinem Vater den erſten Muſikunterricht und wurde mit 8 Jahren ein Schüler Bernhard Rombergs auf dem Violoncello. Als dieſer jedoch im J. 1793 nach Auflöſung der Kapelle in Bonn nach Hamburg ging, wurde R. vorwiegend zum Klavierſpielen angehalten, fing auch damals ſchon an, kleine Sachen für das Pianoforte zu komponiren. Als er 13 Jahre alt geworden, ſchickte man ihn nach Arnsberg in Weſtphalen zu einem Freunde ſeiner Familie, bei dem er Orgelſpielen und die Elemente der Kompoſitionslehre ſtudiren ſollte. Aber ſiehe da! es fand ſich, daß der Knabe faſt mehr von muſikaliſchen Dingen wußte, als der ihm beſtimmte Lehrer; er verwendete daher die 9 Monate, welche er in Arnsberg zubrachte, faſt nur auf ſeine Vervollkommnung im Violinſpielen. Nach dieſer Zeit verbrachte er wieder 2 Jahre im väterlichen Hauſe; dann, im J. 1801, ging er nach München, erhielt von Winter einigen Unterricht, verließ aber, da dieſer nach Frankreich reiſ'te, die baieriſche Hauptſtadt bald wieder und begab ſich nach Wien, wo er von Beethoven, der ein Freund ſeines Vaters war, herzliche Aufnahme fand. Vier Jahre wohnte er in dem Hauſe des großen Tonmeiſters und war, nachdem er auch bei Albrechtsberger einige Zeit im Contrapunkt Lektionen gehabt hatte, gewiſſermaßen ſein Schüler, d. h. Beethoven ließ ihn unter ſeinen Augen Klavier ſpielen und ſah ſeine Kompoſitionen durch. Im J. 1805 mußte er, der Conſcription wegen, nach Bonn zurückkehren, wurde aber nicht zum Soldaten genommen, und ging nun nach Paris, wo er ungefähr 2 Jahre blieb und auch einige Kompoſitionen herausgab. 1809 unternahm er eine Reiſe nach Rußland, gab aber unterwegs auch Konzerte in Kaſſel, Hamburg, Kopenhagen und Stockholm und gerieth ſogar, auf der Fahrt von Schweden nach Rußland, mit dem Schiffe, auf dem er ſich befand, in die Hände engliſcher Kreuzer, welche ihn nebſt der Mannſchaft und den übrigen Paſſagieren 8 Tage lang auf einem Felſeneiland in Gefangenſchaft hielten. Endlich in Petersburg angekommen, fand er daſelbſt ſeinen ehemaligen Lehrer Bernhard Romberg, mit dem er ſich zu Konzerten verband und einen Theil der ruſſiſchen Provinzen bereiſ'te. Eben wollten ſie auch nach Moskau

Digitized by Google

gehen, als diese Stadt von den Franzosen genommen und darauf bekanntlich von den Russen selbst in Brand gesteckt wurde. Nun beschloß R. nach England zu gehen, machte aber zuvor noch einen Abstecher nach Stockholm und hielt sich daselbst eine Zeit lang auf. Im März des Jahres 1813 kam er endlich in London an, machte als Klavierspieler Sensation, verheirathete sich nach nicht gar langer Zeit und verweilte überhaupt bis in's Jahr 1824 in der englischen Metropole, durch eine beispiellose Thätigkeit als Lehrer, Virtuos und Komponist ein sehr beträchtliches Vermögen sammelnd. Um dieses in Ruhe zu genießen und um mit Muße produciren zu können, verließ er 1824 England und zog sich für mehrere Jahre auf ein Landgut zurück, das er in Godesberg bei Bonn erworben hatte. Dann siedelte er nach Frankfurt a. M. über, brachte 1830 seine Oper „Die Räuberbraut" zur Aufführung, welche auf mehreren Theatern Deutschlands günstig aufgenommen wurde, und machte 1831 eine Reise nach England, um dort seine Oper „Liska, oder die Hexe von Gyllensteen" in Scene zu bringen und das Musikfest in Dublin zu dirigiren. Im Herbst 1831 nach Deutschland zurückgekehrt, blieb er wieder ein Jahr daselbst, machte aber dann mit seiner Familie eine Reise nach und durch Italien. Im J. 1834 dirigirte er das Musikfest in Aachen, bei welchem sein Oratorium „Der Sieg des Glaubens" aufgeführt wurde, fungirte dann auch bis 1836 in genannter Stadt als Musikdirector und besuchte darauf Paris und London. 1837 dirigirte er wiederum das Musikfest zu Aachen und speciell sein Oratorium „Die Könige in Israel", fixirte sich darauf wieder in Frankfurt und übernahm, als Schelble's Nachfolger, die Leitung des „Cäcilien-Vereins"; doch schon am 13. Januar 1838 starb er, erst 51 Jahre alt. — In seinen Kompositionen stellt sich R. nicht als ein origineller und tiefer Geist dar, welcher etwa der Kunst neue Bahnen vorgezeichnet, neue Gebiete erobert hätte; er ist im Gegentheil bloß reproducirend, an fremde Empfindungs- und Schreibweise sich anlehnend, und vornehmlich muß sein Lehrer Beethoven oft als gar zu leicht erkennbares Modell herhalten. Bei alledem aber documentirt er sich überall als ein in allen Sätteln gerechter Musiker, der mit Leichtigkeit Formen und Kunstmittel handhabt und dem auch manches Frische, Schwung- und Zugvolle gelungen ist, bei allerdings auch sehr vielem bloß Handwerksmäßigen, Conventionellen und selbst auch Triviellen. Nahe an 200 Werke sind von ihm im Druck erschienen: — 6 Sinfonien; Ouverturen zu Schillers „Don Carlos" und „Braut von Messina", die zu den Opern „Liska" und „Die Räuberbraut", endlich eine mit einem Fest-Marsch verbunden (Op. 172); Streich-Quintette und Quartette; 9 Klavier-Konzerte (darunter wohl das in Cis-moll das bedeutendste); ein Oktett für Klavier, Streich- und Blasinstrumente; ein dergl. Septett; zwei dergl. Sextette; ein Quintett für Klavier und Streich-Instrumente; Klavier-Quartette und Trio's; viele Sonaten für Klavier und Violine und einige für Klavier und Horn und für Klavier und Violoncello; Sonaten für Klavier allein; eine Unmasse von kleineren zwei- und vierhändigen Klavierstücken (Rondo's, Fantasien, Variationen u. s. w.), ein- und mehrstimmige Gesänge u. s. w. — Zu erwähnen ist endlich noch, daß R. mit Wegeler zusammen „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven" herausgegeben hat.

Digitized by Google

Ries, Hubert, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Bonn am 2. April 1802, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, ging aber dann im J. 1823 nach Kassel, um unter Spohrs Leitung sein Violinspiel zu vervollkommnen, sowie bei Hauptmann weitere Kompositionsstudien zu machen. 1824 wurde er als erster Violinist und Orchesterdirigent am königstädtischen Theater in Berlin angestellt, kam aber schon zu Anfang des Jahres 1825 an das königliche Theater, wurde 1831 an demselben Solospieler und Orchesterdirigent und 1836 wirklicher Konzertmeister. Diese Stelle hat er gegenwärtig noch inne. — Als solider, tüchtiger Violinspieler allseitig anerkannt, hat R. auch für sein Instrument komponirt und es sind von seinen Arbeiten erschienen: Konzerte, Solo's, Etüden, Variationen für die Violine, Violin-Duette u. s. w.

Riesenharfe, s. Meteorologische Harmonika.

Rietz, Julius, einer der verdientesten jetztlebenden Musiker, geb. zu Berlin am 28. Dezember 1812. Sein Vater und ein älterer Bruder, Eduard, geb. am 17. Oktober 1802, waren in der königlichen Hofkapelle, jener ein tüchtiger praktischer Musiker, dieser ein ganz vortrefflicher Violinist, und als solcher vielleicht einer der freiesten Künstler, die je ein Instrument in die Hand genommen. Zu bedauern war nur, daß sein außerordentlicher Unabhängigkeitssinn ihn nicht allein seine Stelle aufgeben, sondern auch dem Publikum ganz sich entziehen und sein Leben mit Unterrichtgeben hinbringen ließ. Er war der vertrauteste Freund Mendelssohns, der ihm seine Sonate für Klavier und Violine und sein Oktett widmete. Diese beiden Männer übten auf die ästhetische Bildung von Julius Rietz, der von seinem 8ten Jahre an Violoncell gespielt und schon im 12ten Jahre eine bedeutende Fertigkeit erlangt hatte, den entschiedensten und nachhaltigsten Einfluß. Auch Zelter nahm ihn in Schutz, so daß er ausschließlich in dem Besten, was die Zeit hatte, auferzogen wurde, und schon in seiner frühen Jugend eine Bahn betreten hat, von der er sein ganzes späteres Leben hindurch nie um ein Haarbreit abgewichen ist. Der Verlust seines Vaters, dem 2 Jahre darauf (1832, am 22. Januar) der seines Bruders folgte, zwang ihn schon früh sich eine eigene Existenz zu gründen; deshalb trat er, 16 Jahre alt, in das Orchester des königstädtischen Theaters, in dessen Repertoire er allerdings für seine ernste Kunstrichtung die erwünschte Nahrung nicht finden konnte. Aber er erregte die Aufmerksamkeit Spontini's, der unsern Künstler sehr protegirte und ihn zunächst als Cellist der königlichen Kapelle, dann aber einem weitern Wirkungskreise zuzuführen gedachte, — Mendelssohn jedoch berief ihn 1834 nach Düsseldorf als Musikdirektor des von Immermann begründeten Theaters. Das Verhältniß zu Immermann, der die Oper nur als nothwendiges Uebel ansah und ihr deshalb durchaus keine Aufmerksamkeit schenkte, war nicht angenehm, und Rietz sah sich veranlaßt, noch im Jahre vor der Auflösung des (nur 3 Jahre bestehenden) Theaters abzugehen und die vordem von Mendelssohn bekleidete Stelle als städtischer Musikdirektor anzunehmen. In dieser meist sehr angenehmen Wirksamkeit blieb Rietz 12 Jahre lang; ein sehr gebildetes Publikum, die frische Malerschaar an der Spitze, unterstützte ihn in seinem Bestreben, nur gute Musik zu verbreiten, und wirklich sind die Konzertzettel jener düsseldorfer Zeit muster-

Digitized by Google

gültig für alle ähnlichen Institute. R. dirigirte außer den Konzerten auch die Musik in den katholischen Kirchen, so wie einen sehr guten Gesangverein, die Malerliedertafel, anfänglich mehrere Male mit Mendelssohn auch das große Musikfest zu Pfingsten, später wiederholt allein, wie er auch in den meisten rheinischen Städten als Violoncellist häufig auftrat. 1847 folgte er einem Rufe nach Leipzig. Kapellmeister beim Theater, Dirigent der Singakademie, seit 1848 auch Lehrer am Conservatorium und Kapellmeister am Gewandhause, führte er diese vier Aemter zugleich vier Jahre lang, dann zwei Jahre das erste derselben allein; 1854 ging er jedoch vom Theater ab und widmete dem Gewandhause und der Singakademie ausschließlich seine Dirigententhätigkeit, dabei auch als Lehrer der Komposition am Conservatorium fortfungirend. Am Feste der hundertjährigen Wiederkehr von Schillers Geburtstag (den 10. November 1859) wurde er von der Universität Leipzig zum Ehren-Doktor promovirt; die Nachricht von dieser Auszeichnung traf ihn in Dresden, wo er grade an diesem Tage anwesend war, um seinen alten Freund Reissiger zu Grabe zu geleiten. Schon seit der letzten Krankheit des Genannten hatte man R. als dessen Amtsnachfolger im Auge, und nun, da wir dieses schreiben (am 1. April 1860), hat er Leipzig bereits verlassen und ist nach Dresden als Hofkapellmeister übergesiedelt. — R's Wirksamkeit als Komponist begann schon in Berlin mit Instrumental- und Klavier-Werken, Streich-Quartetten, Musiken zu Holtei'schen Singspielen, darunter „Lorbeerbaum und Bettelstab". Darauf folgten in Düsseldorf Musiken zu Immermann'schen Bearbeitungen klassischer Stücke: Göthe's „Faust", Calderons „Richter von Zalamea", Tiecks „Blaubart" u. s. w., außerdem die frische und populär gewordene A-dur-Ouverture (als Op. 7 gedruckt), die zu „Hero und Leander", eine Lustspiel-Ouverture, der altdeutsche Schlachtgesang und die Dithyrambe von Schiller (beide für Männerchor und Orchester), die G-moll-Sinfonie, viele Lieder, sechs Psalmen für eine Altstimme, Cellosachen u. s. w. Wenngleich die fast übermäßige Beschäftigung in Leipzig der Produktion nicht förderlich sein konnte, so entstanden hier dennoch die Oper „Der Corsar", die Musik zu Hebbels „Judith", in letzter Zeit die einaktige Oper „Georg Neumark" (bis jetzt in Weimar aufgeführt); außerdem Lieder für eine Singstimme, „Das Lied vom Wein" für Männerstimmen und Orchester, wie auch seine anderen Männergesänge, Klaviersachen, geistliche Lieder für gemischten Chor, Konzerte für Violine, Violoncello, Klarinette und Oboe, eine Fest-Ouverture zur Schillerfeier im leipziger Gewandhause, die Sinfonie in Es-dur (eins seiner besten Werke) u. s. w. So bescheiden er selbst über seine spezifischen Kompositionstalente auch denkt, vollkommene Bewältigung der Form und Faktur nach allen Richtungen, nächst ernstem und edlem Sinn und Streben machen seine Thätigkeit als Komponist höchst achtenswerth. Als Dirigent entfaltet er außerordentliche Kräfte und es dürfte augenblicklich in Deutschland nicht gar Viele geben, die, gleich ihm, eine Aufführung vorzubereiten und dann mit einsichtsvollstem Hervorheben aller Wesenheiten, mit Energie und Feuer das aufzuführende Tonstück zur Darstellung zu bringen verständen. (Vergl. die Zeitschrift „Europa", Jahrg. 1859, Nro. 48).

Rifaut, (spr. Rifoh), Louis Victor Etienne, geb. zu Paris am 11. Ja-

Digitized by Google

nuar 1798 als der Sohn eines an der großen Oper angestellten Contrabassisten, trat im Jahre 1811 ins Conservatorium und war zuerst Adams Schüler im Klavierspielen; dann hatte er bei Berton Harmonie- und Kompositionsunterricht und erhielt im J. 1821 den ersten Kompositionspreis. Darauf war er eine Zeit lang an der Opéra-comique Akkompagnateur und besuchte dann als Stipendiat der Regierung Italien und Deutschland. 1825 nach Paris zurückgekehrt, trat er in seine vorerwähnte Stelle wieder ein, wurde 1828 an demselben Theater Chef de chant (Correpetitor) und im J. 1829 Professor der Harmonielehre am Conservatorium. Nach langwieriger und schmerzhafter Krankheit starb er im März des Jahres 1838. — In den Jahren 1828 und 1836 wurden von ihm die Opern „Un jour de réception" und „La Sentinelle perdue" aufgeführt; ferner hat er mit Halevy gemeinschaftlich „Le Roi et le Batelier" (1827 aufgeführt) und mit Batton und Leborne zusammen „Le Camp du drap d'or" (1828 gegeben) komponirt.

Rigabellum, nach Du Cange ein Instrument, dessen man sich vor Zeiten, ehe die Orgel erfunden war, in der Kirche zur Begleitung des Gesanges bedient haben soll. Nirgends aber findet man eine genügende oder auch nur andeutende Beschreibung davon.

Rigaudon, (spr. Rigodong), ein veralteter Tanz von munterem, fröhlichen Charakter, im Allabreve-Takt, und mit einem Viertel im Aufschlage. Er besteht aus 2 oder 4 Reprisen von je 4 oder 8 Takten.

Rigaut, spr. Rigoh), Antoinette Eugenie, mit dem Familiennamen eigentlich Paillard geheißen und vor ihrer Verheirathung auch Mlle. Pallar genannt, eine gute französische Opernsängerin, geb. zu Paris am 4. September 1797. Sie wurde im J. 1808 ins Conservatorium aufgenommen, und war zuerst Gerards, dann Garats Gesangsschülerin. 1813 debütirte sie auf der Opéra-comique, ohne aber sonderlich zu gefallen; erst nach und nach lernte das Publikum die Eleganz und Vollendung ihres Gesanges würdigen. 1830 zog sie sich von der Bühne zurück und lebte mit ihrem Manne, einem ehemaligen Gesangsprofessor am Conservatorium, auf einem Landgute in der Nähe von Fontainebleau.

Rigel, Henri Joseph, eigentlich Riegel und ein Deutscher von Geburt, erblickte das Licht der Welt zu Wertheim in Franken am 9. Februar 1741 und hatte den ersten Kompositions-Unterricht bei Franz Xaver Richter in Mannheim. Später hielt er sich eine Zeit lang in Stuttgart auf und genoß hier noch einige Unterweisung von Jomelli. 1768 ging er nach Paris, machte hier als Klavierspieler Glück und wurde bald ein gesuchter Lehrer, so wie er auch als Komponist Erfolge hatte. Nachdem er Musikdirektor bei dem Konzert-Institut der Loge olympique und am Concert spirituel, dann auch Professor am Conservatorium gewesen war, starb er im Mai des Jahres 1799, den Ruf eines schätzenswerthen Künstlers hinterlassend. — Man kannte von ihm mehrere Sinfonien, die im Liebhaber-Konzert des Hôtel de Soubise aufgeführt wurden, ferner Klaviersonaten und Streichquartette; dann wurden auch im Concert spirituel die Oratorien seiner Komposition: „La Sortie d'Egypte", „Jephté" und „La

Digitized by Google

Prise de Jéricho“ gegeben; endlich hat er für verschiedene pariser Theater folgende Opern geschrieben: „Le Savetier et le Financier“, „Blanche et Vermeille“, „L'Automate“, „Rosanie“ (später unter dem Titel „Azélie“ wieder aufgeführt), „Aline et Zamoria“, „Lucas“, „Le bon Fermier“, „Les Amours du Gros-Caillou“, „Alix de Beaucaire“. „Cora et Alonzo“, für die große Oper geschrieben, gelangte nicht zur Aufführung.

Rigel, Henri Jean, zweiter Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Paris am 11. Mai 1772, war ein Schüler seines Vaters im Klavierspielen und in der Komposition und wurde schon mit 13 Jahren als Unterlehrer an der königl. Musikschule (École royale de chant et de déclamation) angestellt. Bald darauf debütirte er im Concert spirituel mit den Kantaten „Gédéon“, „Judith“ und „Le Retour de Tobie“, so wie mit einer Sinfonie und arbeitete sich nach und nach zu einem der gesuchtesten damaligen pariser Musiklehrer herauf. 1798 folgte er dem General Bonaparte nach Egypten, wurde in Cairo Mitglied der daselbst errichteten Akademie der Künste und Wissenschaften und Musikdirektor am französischen Theater, für welches er auch die Operette „Les deux Meuniers“ schrieb. Im J. 1800 war er wieder in Paris, gab Klavier-Unterricht und wurde in der Folge von Napoleon zum kaiserlichen Hofpianisten ernannt. Später setzte er sich zur Ruhe und lebte in Behaglichkeit und Wohlstand noch zu Ende der 30er Jahre. Von seinen Kompositionen sind noch zu erwähnen: die 1808 aufgeführte einaktige komische Oper „Le Duel nocturne“ und im Druck erschienene Klavier-Konzerte, Sonaten für Klavier, vierhändige Pianoforte-stücke, Fantasien, Rondo's, Variationen für Klavier, Sonaten für Klavier und Violine, Trio's für Klavier, Harfe und Violine. — Ein älterer Bruder von ihm, Louis R., 1769 zu Paris geb., war ebenfalls lange Zeit in genannter Stadt Klavierlehrer, ließ sich aber dann zu Havre nieder, wo er am 25. Februar 1811 starb.

Righini, Vincenzo, geb. zu Bologna den 22. Januar 1756 (und nicht 1760, wie zuweilen angegeben wird), erhielt als Chorknabe an der Kirche S. Petronio den ersten musikalischen Unterricht, studirte dann beim Pater Martini den Contrapunkt und die Gesangskunst in der Schule des Bernacchi. Mit 19 Jahren debütirte er als Sänger (Tenorist) auf dem Theater zu Parma und gefiel mehr durch seine gute Manier als durch seine Stimmmittel. Das Jahr darauf wurde er für die ital. Oper in Prag engagirt, blieb in dieser Stadt 3 Jahre und machte sich hier zuerst auch als Komponist bekannt, anfangs durch allerhand Einlagstücke und dann durch die Buffa-Opern: „La Vedova scaltra“, „La Bottega del Café“, „Don Giovanni ossiail Convitato di Pietro“ (dasselbe Sujet wie das von Mozarts „Don Juan“). Von Prag begab er sich nach Wien, wo Kaiser Joseph II. ihn zum Gesanglehrer der Prinzessin Elisabeth von Würtemberg wählte und ihm die Musikdirektion seines italienischen Operntheaters übertrug. Acht Jahre währte sein Aufenthalt in Wien und während dieser Zeit verfaßte er, außer vielen einzelnen Vokalkompositionen, die Opern: „L'Incontro inaspettato“, „Il Demogorgone, ossia il Filosofo confuso“, und die Kantaten mit Orchester „La Sorpresa amorosa“ und „Il Natale

Digitized by Google

d'Apollo". Im J. 1788 nahm er die Stelle als Kapellmeister des Churfürsten von Mainz an und bekleidete sie bis ins Jahr 1792; in dieser Zeit entstanden die Opern „Antigono", „Armida", „Alcide al bivio" (für den Churfürsten von Trier komponirt und zu Coblenz aufgeführt), und eine Messe zur Krönung Kaiser Leopolds II. in Frankfurt (1790). Im J. 1792 berief ihn Friedrich Wilhelm II. nach Berlin, um die Oper „Enea nel Lazio" zu schreiben, und sie gefiel dem Könige so, daß er 1793 R. zu seinem Kapellmeister (an Alessandri's Stelle) mit ansehnlichem Gehalte ernannte. Da ihm Friedrich Wilhelm III. in seinem Amte bestätigte und er überhaupt sich in Berlin sehr gut gefiel, so verließ er diese Stadt nicht wieder, mit Ausnahme einer Reise, die er mit seiner Frau (s. den folg. Art.) nach Hamburg machte, und einer nach seiner Vaterstadt Bologna, von der er aber nicht wiederkehren sollte. Er war nämlich im Frühjahr 1812 dorthin gegangen, um sich, wie früher schon einmal geschehen, von einem geschickten Arzte den Stein operiren zu lassen; dieser zweiten Operation aber unterlag er am 19. August 1812. — Die Opern, welche R. in Berlin verfaßte, sind, außer dem schon erwähnten „Enea": „Il trionfo d'Arianna", „Atalanta e Meleagro", „Armida" (in einer neuen Bearbeitung), „Tigrane", „La Gerusalemme liberata", „La Selva incantata". — Außerdem hat er ein Te Deum zum Geburtstag der Königin Louise (1810) komponirt und eine Serenade für Blasinstrumente, Klaviertrio's, ein Flöten-Konzert, einige Sammlungen ital. Duetten, viele Arietten, Romanzen u. s. w. und Singübungen (zu den besten Werken der Gattung gehörend) herausgegeben. — Trotzdem daß man R. im Großen und Ganzen nur einen Nachahmer, ja mitunter sogar Kopisten Mozarts nennen kann, so ist er doch zu schätzen durch Gediegenheit der Ausführung in seinen Sachen, Wohllaut und anmuthigen Fluß. Von besonderer Meisterhaftigkeit sind die Terzette, Quartette, Quintette ꝛc. in seinen Opern. Diese letzteren an sich tragen allerdings den Vorwurf, daß sie nicht eigentlich genug dramatisch im höhern Sinne sind: die Charaktere haben zu wenig Bestimmtheit, Begrenzung und Individualität, und R's Schreibart überhaupt geht zu sehr ins Breite, — es fehlte ihm die Fähigkeit in sozusagen großen und kühnen Strichen zu malen; auch haben die einzeln an sich trefflichen Ausführungen bedeutender Scenen und Situationen zu wenig Verschiedenheit gegen einander, und überhaupt zu wenig von dem, was sie einander unterordnen und erst als Hauptgruppen eines theatralischen Ganzen vereinigen sollte. Aber diese Hauptstücke als Konzertmusik betrachtet, oder auch das Ganze einer R'schen Oper als gleichsam decorirtes oder kostumirtes Konzert von der Bühne herab genossen, (wenn es sein kann) das gewährt allerdings einen schönen Genuß. Es wäre in der That gar nicht übel, wenn unsre heurigen Konzertinstitute — bei der Verlegenheit besonders, in der sie in Betreff neuer und guter Sachen unleugbar immer sind — mitunter sich an R. erinnern und dann und wann Ensemblestücke aus dessen besseren Opern bringen wollten.

Righini, Rosine Eleonore Elisabeth Henriette, die Frau des Vorhergehenden und vortreffliche Sängerin. Mit ihrem Familiennamen hieß sie Kneisel und sie war in Stettin, wo ihr Vater als Flötist und ihre Mutter

Digitized by Google

als Schauspielerin angestellt waren, im Jahre 1767 geb. 1782 kam sie nach Berlin und betrat hier zum ersten Male die Bühne. 1787 ging sie mit der Großmann'schen Gesellschaft nach Hannover, wo sie nach kurzer Zeit Gelegenheit fand, eine Reise nach London zu machen. Hier erst bildete sich ihr Gesangstalent vortheilhaft aus, während sie früher mehr im Schauspiele gewirkt hatte. Nach Deutschland zurückgekehrt, trat sie 1793 in Frankfurt a. M. auf und wurde gleich auf längere Zeit engagirt; doch mußte sie der Kriegsunruhen wegen nach Berlin flüchten und hier verheirathete sie sich 1794 mit Righini, als dessen Gattin sie bald eine Stelle an der Opera buffa erhielt. Mit dem Tode Friedrich Wilhelms II. hörte jedoch dieses Institut auf und auch Madame Righini erhielt ihren Abschied. Deshalb brachte sie ihr Gatte nun nach Hamburg, wo sie erste Sängerin wurde und im Oktober 1798 zum ersten Male auftrat und dann 2 Jahre lang das Entzücken des Publikums bildete. 1800 kehrte sie nach Berlin zurück, und jetzt — die Gründe sind nicht bekannt — ließ sich Righini von ihr scheiden. Darauf ging sie in sehr leidendem Zustande nach Hamburg zurück; man that hier Alles, um ihre Gesundheit wieder herzustellen; aber vergebens: sie sang nie wieder und ihr Körper unterlag endlich am 25. Januar 1801 einem Zehrfieber, aber zu Berlin, wohin man sie im Sommer 1800 gebracht hatte, um ihre Kinder noch einmal sehen zu können.

Rileh, der Name einer in Rußland unter dem Landvolke sehr gebräuchlichen ganz einfachen Leyer.

Rinaldo da Capua, italienischer Opernkomponist des vorigen Jahrhunderts, war 1715 zu Capua (daher sein Zuname) als der natürliche Sohn eines vornehmen Herrn geboren. Er fing frühzeitig an Musik zu treiben und entwickelte seine Fähigkeiten so schnell, daß er bereits mit 15 Jahren eine Oper von sich in Venedig zur Aufführung bringen konnte; dieser folgten nun noch viele andere nach, welche alle ihn als einen Musiker von Erfindung, wenn auch von wenig Tiefe, dokumentirten. Wann er zu leben aufgehört, ist nicht anzugeben; doch fand ihn Burney 1770 noch in Rom, und zwar gänzlich von seiner Nation vergessen und in ärmlichen Umständen. Die Titel folgender seiner Opern sind noch bekannt: „Le Zingare", „La Donna vendicativa" (die Partitur derselben war in Burneys Besitz); „Farnace"; „La Libertà nociva"; „L'Ambizione delusa"; „La Commedia in commedia".

Rinck, Johann Christian Heinrich, berühmter Meister auf der Orgel, geb. am 18. Februar 1770 zu Elgersburg im Herzogthum Gotha, wo sein Vater Schullehrer war, zeigte frühzeitig Neigung und Anlage zur Musik und erhielt nachgehends von mehreren tüchtigen Lehrern Thüringens Unterricht auf verschiedenen Instrumenten. Namentlich wurde Kittel in Erfurt sein Lehrer im Klavier- und Orgelspielen. Im Begriff nach Göttingen zu gehen, um dort Forkels musikalische Vorlesungen zu hören, erhielt er 1790 einen Ruf als Stadt-Organist nach Gießen. Bei geringer Einnahme lastete bald eine Masse von Privatstunden auf dem jungen Manne, der nur in der Nacht an seiner eigenen theoretischen und praktischen Fortbildung arbeiten konnte. 1792 ward er zum dritten Stadtschullehrer, 1793 zum Schreiblehrer (?) und 1805 zum Musiklehrer

Digitized by Google

am Gymnasium zu Gießen befördert, erhielt aber in demselben Jahre noch einen Ruf als Stadtorganist, Kantor und Musiklehrer am Gymnasium und als Mitglied der Hofkapelle nach Darmstadt, wo er dann, in Folge seiner ausgezeichneten Dienstleistungen, 1813 zum Hoforganisten und 1817 zugleich zum wirklichen Kammermusikus ernannt wurde. Bei Gelegenheit der Feier seines 50jährigen Dienstjubiläums erhielt er 1840 das Ritterkreuz des hessischen Löwenordens und von der Universität Gießen das philosophische Doktordiplom. Gestorben ist er zu Darmstadt am 7. August 1846. — Zu den vortrefflichsten Orgel-Virtuosen neuerer Zeit gehörend, hat R. zugleich auch einen guten Namen als Komponist, namentlich für sein Instrument; er hat für dasselbe eine sehr beträchtliche Anzahl Stücke jeglicher Art geschrieben, die im Großen und Ganzen etwas süßlich sind; aber durch vortreffliche Faktur und gute Wahrung des Orgelcharakters sich auszeichnen. Trefflich ist auch seine „Praktische Orgelschule", so wie die „Praktische Ausweichungsschule", das „Choralbuch mit Zwischenspielen für das preußische Westphalen, der „Choralfreund". Dann hat man auch von ihm noch mancherlei Kirchen-Kantaten, Motetten, eine Messe und sonstige Kirchenstücke; ferner Klaviersachen verschiedener Art, wie Sonaten, Trio's u. s. w., und endlich ist er auch in der „Cäcilia" mit gediegenen Aufsätzen über Musik-Theoretisches aufgetreten.

Rinforzando, oder Rinforzato (ital., abgek. rinf., oder rfz und rf.) — verstärkend, verstärkt, bedeutet, daß eine oder einige Noten einer Melodie mit größerer Stärke des Tones gespielt, dieselben einen großen geschärften Accent oder Nachdruck erhalten sollen. Ganz dasselbe bedeutet auch **sforzando** (abgek. sf.).

Rinforzato, s. den vorigen Artikel.

Ringelpauke nennen Einige auch die sogenannte Rappel (s. d.), Andere das Tambourin (s. d.), wegen der Ringe und Schellen, welche sich bisweilen an beiden Instrumenten befinden.

Ringk, oder **Rink,** Johann, geb. zu Frankenhain in Thüringen um 1730, hatte den ersten Musikunterricht beim Kantor Kellner in Gräfenrode und studirte nachgehends noch die Komposition beim Kapellmeister Stölzel. 1754 erhielt er den Ruf als Organist der Marienkirche nach Berlin; daselbst starb er auch um 1784. Er galt seiner Zeit für einen ausgezeichneten Orgelspieler und soll namentlich in der freien Fantasie groß gewesen sein.

Riotte, Philipp Jacob, geb. zu St. Wendel bei Trier am 16. August 1776, brachte den größten Theil seines Lebens in Wien zu, wo er eine Reihe von Jahren als Kapellmeister am Theater an der Wien angestellt war, und starb auch daselbst am 20. August des Jahres 1856. Er hat die wiener Vorstadtbühnen mit einer großen Zahl von Operetten, Lokalsingspielen, Pantomimen und Balletten seiner Komposition versorgt, auch außerdem Instrumental-Tonstücke verschiedener Art und Einiges für die Kirche verfaßt. Noch im J. 1852 wurde eine kirchliche Komposition von ihm, „Der Sieg des Kreuzes" im großen Redouten-Saale zu Wien aufgeführt.

Ripieno (ital.), in eigentlicher Bedeutung: voll, ausgefüllt, steht dem concertando und obligato entgegen und bedeutet 1) in allen Tonstücken für ein volles Orchester jede doppelt oder mehrfach besetzte Stimme, z. B. die Bogen-

Digitized by Google

quartettstimmen, die der erhöhten Wirkung wegen von mehr als einem Individuum zugleich vorgetragen werden; — 2) nennt man Ripienstimmen, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, diejenigen Stimmen, welche nur im Tutti, sei es nun eines Konzertes oder eines Gesangstückes, mitwirken; — 3) werden auch mit dem Worte ripieno auch diejenigen Stimmen bezeichnet, welche bloß zur Ausfüllung und Verstärkung eines Tonstückes dienen, wie die sog. Füllstimmen, als Trompeten, Hörner, Oboen, Fagotten u. s. w., wenn sie nicht obligat gearbeitet, sondern bloß zur Ausfüllung und Verstärkung der Harmonie oder der Hauptstimmen gesetzt sind. Was nun unter Ripienspieler oder Ripienist zu verstehen ist, erklärt sich nach Gesagtem von selbst.

Ripienspieler, Ripienist, s. den vorhergehenden Artikel.

Ripienstimme, s. Ripieno.

Risoluto (ital.) — entschlossen; Bezeichnung für einen markigen, kräftigen, entschiedenen Vortrag einer Stelle; zuweilen wird das Wort auch der Tempobezeichnung eines Tonstückes hinzugefügt, z. B. Allegro risoluto, wo es dann andeutet, daß mit der Schnelligkeit der Tempobewegung auch noch die Kräftigkeit des Vortrags ins Auge gefaßt werden soll.

Risposta, ital. Benennung für die Antwort oder den Gefährten in der Fuge (s. Fuge).

Ristori, Giovanni Alberto, um 1690 zu Bologna geboren, machte sich zuerst in Italien durch verschiedene Opern bekannt, von denen z. E. aus den Jahren 1713 und 1714 „La Pace trionfante in Arcadia“ und „Euristeo“ zu nennen sind, wendete sich aber dann nachgehends mehr der Kirchenkomposition zu. Um 1740 ging er nach Rußland und wurde in Petersburg als kaiserl. Kapellmeister angestellt; nach 5 Jahren aber sehen wir ihn in Dresden, wo er als Kirchenkomponist, 1750 aber auch als Kapellmeister angestellt wurde. Von seinen späteren Lebensschicksalen ist Nichts weiter bekannt geworden. In der ehemaligen Breitkopf & Härtel'schen Manuscriptensammlung befanden sich einige Kirchensachen von ihm.

Ristretto, ital. Benennung der Engführung (s. d.).

Risvegliato, (spr. Risweljato), ital. Bezeichnung für einen muntern, aufgeweckten Vortrag.

Ritardando (ital.), abgekürzt ritard. oder bloß rit. — zögernd, aufhaltend, zurückhaltend, bedeutet, daß das Tempo in einem Tonstücke sich verlangsamen, die Bewegung zögernder, nachlassender werden soll. Ganz dasselbe wird auch unter Ritenuto (zurückgehalten) verstanden.

Ritardato, dasselbe was Ritardando (s. den vorhergehenden Artikel).

Ritenuto, s. Ritardando.

Ritornell, ital. Ritornello, franz. Ritournelle (spr. Riturell), zunächst im Allgemeinen die musikalische Phrase, welche, während die Hauptstimme pausirt, von den anderen Instrumenten oder Stimmen vorgetragen wird, ohne weitere Bestimmtheit ihres Charakters. Dann versteht man aber auch insbesondere darunter (und dieses ist das eigentliche Ritornell) jenen bald kürzren, bald längern Instrumentalsatz, der von den begleitenden Instrumenten als Einleitung zu einer Arie oder einem

Digitized by Google

andern Geſangſtück vorgetragen wird, und ſich öfter auch, gewöhnlich in der Mitte oder am Schluſſe des Stückes, entweder in gleicher oder nach Tonart u. ſ. w. in etwas veränderter Geſtalt wiederholt, theils um den Ausdruck zu ſteigern und das Muſikſtück zu runden, theils auch um dem Sänger einige Erholung zu gönnen. Das Ritornell iſt ſomit Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiel zugleich; und daher denn auch der Name, von dem ital. ritorno — Wiederkehr. Als den Erfinder des R. erkennt man Cariſſimi, d. h. er fing zuerſt an, in ſeinen Kantaten die Inſtrumente konzertirend zu Zwiſchenſätzen zu verwenden. Damals waren aber die R. noch nichts als das entweder ganz oder theilweiſe vom Orcheſter vorgetragene Motiv der Arie ſelbſt, das in der Mitte und am Schluſſe wiederholt wurde und meiſt mit einigen Takten in kräftigem forte endigte. In dieſer Form finden wir denn auch ſchon die einzelnen Geſangſtücke des Cavalli und Ceſti, welcher letztere ein Schüler des Cariſſimi war. Die Zeit hat natürlich auch in dieſen Theil der Kunſt mehr Abwechslung gebracht; beſonders waren es die italieniſchen Komponiſten, die von Cariſſimi an ſich des R's ſehr annahmen und in neuerer Zeit es oft bis zur Ungebühr ausgedehnt haben, wodurch zuweilen eine ſolche Aufhaltung der Handlung entſteht, daß auch die höchſte Kunſt eines dramatiſchen Sängers hier zu Grunde, oder wenigſtens ohne ſonderliche Wirkung vorüber geht. — R. iſt ferner die älteſte Versform der Italiener, beſtehend aus einer dreizeiligen Strophe, deren erſte und dritte Zeile reimen, und endlich giebt es auch kleine dreizeilige Volkslieder der italieniſchen Gebirgsbewohner, welche Ritornellen heißen und zumeiſt in der angedeuteten Reimweiſe gehalten ſind.

Ritſon, Joſeph, ein engliſcher Schriftſteller, namentlich Kritiker, geb. 1752 zu Stockton in der Grafſchaft Durham und im Wahnſinn geſtorben zu Hoxton am 3. September 1808, gab u. a. heraus: „Select. collection of English songs with their original airs; and an historical Essay on the origin and progress of national song“ (London, 1783, in einer zweiten Auflage ebendaſelbſt 1813); dann eine Sammlung von Volksliedern aus der Zeit von Heinrich III. bis zur Revolution von 1688 (London, 1792); endlich eine Sammlung ſchottiſcher Volkslieder mit den Originalweiſen und hiſtoriſchen Anmerkungen (London, 1794).

Ritter, Auguſt Gottfried, geb. zu Erfurt am 25. Auguſt 1811, wurde nach dem frühzeitigen Tode ſeines Vaters von einem Onkel mit Liebe und Sorgfalt erzogen. Den erſten Grund zur Ausbildung ſeines ſich ſchon frühzeitig kundgebenden muſikaliſchen Talentes legte der Organiſt Ketſchau, und in ſeinem 11ten Jahre bereits konnte R. ſich als Klavierſpieler öffentlich hören laſſen. Nachgehends beſuchte er das Schullehrer-Seminar in Erfurt und fing nun an, ſich vorwiegend auf das Orgelſpielen zu legen. Im J. 1830 erhielt er bereits die Anſtellung als Organiſt an der Andreaskirche in Erfurt und nach ſeinem Austritt aus dem Seminar eine ſchulamtliche Stellung. Den Winter 1834—1835 durfte er in Berlin zubringen, was für ſeine endliche Ausbildung von großem Nutzen war. Eine Reihe von Jahren lebte er darauf wieder in Erfurt, bis er die Stelle als Domorganiſt und Muſikdirektor in Magdeburg erhielt, welcher er

Digitized by Google

auch gegenwärtig noch vorsteht. — R. gehört zu den besten Orgelspielern unsrer Zeit und hat sich außerdem auch als begabter, durchgebildeter Tonsetzer — durch Klavier- und Orgelsachen, Vokal- und Orchesterkompositionen, theils gedruckt, theils noch in Mscrpt. — bekannt gemacht.

Ritter, Florian, ein zu seiner Zeit anerkannt tüchtiger Musiker, namentlich Orgelspieler, wurde 1625 zu Löwenberg in Schlesien geb., trat 1649 in die Dienste des Fürsten von Oels und wurde 1657 nach Zittau berufen, wo er am 22. Mai 1685 starb.

Ritter, Georg Wenzel, einer der ausgezeichnetsten Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, wurde geboren zu Mannheim im Jahre 1748 und erhielt schon frühzeitig von seinem Vater, einem Regimentsmusikus, Unterricht auf dem Fagott. 1768 trat er in die Dienste des Churfürsten Carl Theodor von der Pfalz und ging mit demselben auch 1778 von Mannheim nach München, von wo er 1788 einen Ruf als Kammermusikus nach Berlin erhielt. Hier starb er am 22. Mai 1808. Seine ausgezeichnete Virtuosität auf dem Fagott ließ er 1777 auch in Paris bewundern, woselbst er auch mehrere Kompositionen für sein Instrument herausgab.

Ritter, Peter, wahrscheinlich ein Verwandter des Vorhergehenden und zu Mannheim um 1760 geb., war in der Tonsetzkunst ein Schüler Abt Voglers und wurde frühzeitig in der mannheimer Kapelle als Violoncellist angestellt; als solcher machte er auch in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Erfolg Kunstreisen. Im J. 1801 ward er in Mannheim Konzertmeister, erhielt später (um 1813) den Titel eines großherzogl. badischen Kapellmeisters und wurde als solcher im Jahre 1820 pensionirt. — Man kannte von ihm die Opern: „Der Eremit auf Formentera", „Der Sclavenhändler", „Die lustigen Weiber", „Maria von Montalban", „Der Zitherschläger"; ferner Violoncell- und andere Instrumentalkompositionen, auch Lieder und Gesänge.

Riverso, auch rivoltato, rovescio (spr. roweścho) oder al rovescio (ital.) — umgekehrt, entgegengesetzt, zurückwendend. In der Musik bezeichnen diese Wörter entweder eine bloße Spielerei, nämlich ein Tonstück oder einen Satz, welche sowohl vor- als rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfang zu gespielt oder gesungen werden können, und wo dann, wenn Beides geschehen, nämlich der Satz vor- und rückwärts vorgetragen werden soll, am Ende desselben eines jener Wörter steht, wie z. B. bei einer Menuett und deren Trio in einer Haydn'schen Sinfonie, wo durch das Rückwärtsspielen grade der zweite Theil der Menuett gebildet wird; oder man bezeichnet mit jenen Wörtern eine contrapunktische Künstelei, welche in eine Fuge oder Nachahmung das umgekehrte Thema, nämlich von der letzten zur ersten Note, einführt und bearbeitet.

Rivolgimento, (spr. Riwoldschi—), die ital. Bezeichnung für die Verwechslung oder Umkehrung der Stimmen im doppelten Contrapunkt.

Rivoltato, s. Riverso.

Riccio, s. Ricci.

Robberechts, André, geboren zu Brüssel den 13. Dezember 1797, erhielt frühzeitig Violin-Unterricht von van der Planken, einem guten Lehrer in ge-

Digitized by Google

nannter Stadt, und trat zu Anfang des Jahres 1814 in das pariser Conservatorium. Noch nicht lange war er daselbst, als in Folge des Einzugs der Verbündeten das Institut geschlossen wurde; nun hatte er bei Baillot einigen Privat-Unterricht und kehrte dann nach Brüssel zurück, wo ihn Viotti, der grade dort anwesend war, hörte, zum Schüler annahm und mehrere Jahre lang unterwies. 1820 war er wieder in Brüssel und wurde als Soloviolinist an der königlichen Kammermusik angestellt; um diese Zeit war auch de Beriot sein Schüler. Die politischen Ereignisse des Jahres 1830 beraubten ihn seiner vorgenannten Stelle und er ging nun nach Paris, wo er anfangs der 40er Jahre noch am Leben war und zu den respektabelsten Geigern gezählt wurde. — Mehrere Violinkompositionen brillanten Styles sind von ihm publicirt worden.

Robert, genannt der Weise oder Fromme, Sohn Hugo Capets, Königs von Frankreich, um 970 zu Orleans geb., seit 988 Mitregent seines Vaters und seit 996 wirklicher König von Frankreich, als welcher er am 20. Juli 1031 starb, war auch Dichter und Musiker. Man schreibt ihm u. a. die Hymnen „Veni sancte spiritus“ und „O constantia martyrum“ zu.

Robinson, Anastasia, später Gräfin Peterborough, eine berühmte englische Sängerin aus dem vorigen Jahrhundert, wurde, als Tochter eines Portraitmalers, zu London gegen Ende des 17ten Jahrhunderts geb. und machte ihre ersten Gesangsstudien unter der Leitung des Dr. Croft, worauf sie bei dem Italiener Sandoni ihre Ausbildung vollendete. Nachdem sie zuerst in Konzerten sich hatte hören lassen, betrat sie 1714 die Bühne und wußte sich bald allgemeine Beliebtheit zu verschaffen. 1724 zog sie sich vom Theater zurück, nachdem sie Lord Peterborough geheirathet hatte; dies war jedoch heimlich geschehen und erst 1735 erklärte er sie öffentlich für seine Gattin. 1755 soll sie gestorben sein.

Robuschi, (spr. Robuski), Ferdinando, geb. am 15. August 1765 zu Colorno im Herzogthum Parma, nahm, während er auf der Universität Parma studirte, Musikunterricht bei Fortunati, blieb dann 4 Jahre in Bologna, wo er neben wissenschaftlichen Studien beim Pater Martini noch Contrapunkt trieb, und suchte endlich noch Unterweisung bei Sarti in Mailand und bei Cimarosa in Neapel. Nach Parma zurückgekehrt, wurde er daselbst Hofkomponist und brachte 1786 seine erste Oper zur Aufführung, welcher binnen 22 Jahren noch in die 30 andere folgten. Die am günstigsten aufgenommenen (und natürlich für verschiedene italienische Bühnen geschriebenen) sind etwa: „I Castrini“, „Attalo Rè di Bittinia“, „Il Geloso disperato“, „Ch ista bene non si muove“, „La Morte de Cesare“, „La Briseide“, „I tre Rivali in amore“.

Rochefort, (spr. Roschfohr), Jean Baptiste, geb. zu Paris am 24. Juni 1746, erhielt als Chorknabe an der Notre-Dame-Kirche seine erste musikalische Ausbildung und trat als Contrabassist ins Orchester der großen Oper. Fünf Jahre später wurde er als Orchesterdirektor am französischen Theater in Kassel angestellt und fungirte bis ins Jahr 1785, wo der Landgraf von Hessen-Kassel starb und das französische Theater aufgelöst wurde. Nun kehrte R. wieder nach Paris zurück, trat in seine Stelle als Contrabassist wieder ein, war dabei auch als zweiter Orchesterdirigent thätig und wurde endlich im J. 1815 pensionirt.

Digitized by Google

Gestorben ist er zu Paris im J. 1819. — R. war ein ziemlich fleißiger Komponist und es sind von seinen Arbeiten anzuführen: die Opern „L'Esprit de contradiction", „La Cassette", „La Pantoufle", „Dorothée", „Les Noces de Zerbine", „La Force du sang"; dann die Ballette „L'Enlèvement d'Europe", „Jérusalem délivrée", „La Prise de Grenade", „Bacchus et Ariane"; endlich sind von ihm mehrere Hefte Streich-Quartette und Violin-Duette in den Druck gegeben worden.

Rochlitz, Johann Friedrich, belletristischer und musikalischer Schriftsteller, geboren zu Leipzig am 12. Februar 1769 als der Sohn armer, aber streng-redlicher Bürgersleute. Schon seit seinen frühesten Kinderjahren besaß er viel Neigung und Geschick zur Musik; ohne alle Anweisung spielte er damals auf einem alten Klaviere Kirchen- und andere Melodien nach und suchte sich sogar hie und da eine harmonische Begleitung dazu. In seinem 9ten Jahre erhielt er Klavier-Unterricht bei einem Schüler der Thomasschule, welcher Unterricht allerdings mittelmäßig genug war, und in seinem 13ten Jahre als Alumnus in die Thomasschule aufgenommen, ward Doles sein Lehrer im Gesang, so wie später im Generalbaß. Nach 6½jährigem Besuche der genannten Schule — während welcher Zeit er auch in verschiedenartigen Kompositionen (meist unter fremdem Namen) sich versucht hatte — ging er behufs des Studiums der Theologie auf die Universität seiner Vaterstadt, sah sich aber, bei der Kargheit seiner Subsistenzmittel, nach 2 Jahren genöthigt, den Kursus zu unterbrechen und eine Hauslehrerstelle bei dem Landkammerrath Oehler in Crimmitzschau anzunehmen. Ein Motiv bei Annahme dieser Stelle war die Hoffnung, sich etwas zu ersparen, um seine Studien vollenden zu können. Doch dies wollte ihm nicht gelingen, und so kehrte er nach anderthalb Jahren nach Leipzig zurück, arm wie er gegangen war, und dabei krank am Körper, allein geistig bereichert an Menschenkenntniß. Unterdessen war sein Vater gestorben. Er setzte nun seine Studien mit großem Eifer fort, obwohl dies ihm, da er des Erwerbes halber den größten Theil des Tages dem Unterricht erwachsener Söhne und Töchter aus leipziger angesehenen Familien zu widmen hatte, sehr erschwert wurde. Auch versuchte er sich in jener Zeit als Kanzelredner in den leipziger Hauptkirchen mit Glück. Für seinen reichen Geist, welcher sich unter der Leitung eines Morus, Plattner und anderer hochgeachteter Männer immer mehr entwickelt hatte, war jedoch der Wirkungskreis eines Landpredigers — der ihm bei seinen Connexionen der einzige Lohn seiner theologischen Studien erschien — zu enge, und es entstand in ihm die Frage: Kannst Du als Prediger oder als Schriftsteller mehr auf Deine Zeitgenossen wirken? Er entschied sich fürs Letztere. Sein erster Versuch, unter fremdem Namen, gelang über seine Erwartung, und von steigendem Beifall ermuthigt, folgten nun unter seinem Namen mehrere Schriften. Die Musik blieb dabei immer Gegenstand seiner Liebe und Beschäftigung, und wie er ihr Wesen erfaßte, beweis't u. a. eine Abhandlung „Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik", welche im deutschen Merkur vom J. 1798 erschien und in weiteren musikalischen Kreisen auf ihn aufmerksam machte. Noch in demselben Jahre gründete er mit Breitkopf die leipziger allg.

Digitized by Google

muſ. Zeitung, deren Redaktion er bis 1818 führte. Fortwährend in Leipzig lebend, verheirathete er ſich daſelbſt im J. 1810 mit der hinterlaſſenen Wittwe des Banquier Daniel Winkler, nachdem er das Jahr vorher zum weimariſchen Hofrath ernannt worden war, und ſtarb auch in genannter Stadt am 16. Dezember 1842. — Seine gemüthreichen belletriſtiſchen Schriften müſſen wir hier übergehen; von den muſikaliſchen ſind anzuführen: die vielen vortrefflichen äſthetiſch-kritiſchen Beiträge zur leipz. allg. muſ. Zeitung und das liebenswürdige Werk „Für Freunde der Tonkunſt“ (4 Bde., die erſten zwei in Leipzig 1824—25 erſchienen und 1830 wieder aufgelegt, die beiden anderen ebendaſelbſt 1830—1832 publicirt). Verdienſtlich iſt auch die Sammlung von Geſangſtücken aus den Werken ſolcher Meiſter, die am meiſten zu den Fortſchritten der Kunſt beigetragen haben, von ihm — chronologiſch geordnet und mit anderen Anmerkungen verſehen — bei Schott in Mainz herausgegeben.

Rochois, (ſpr. Roſchoah), oder le Rochois, Martha, berühmte franzöſiſche Sängerin aus der Zeit Lully's, geb. zu Caen im J. 1650. Frühzeitig Waiſe geworden, trug ein Oheim Sorge für ihre Erziehung, und nachdem ſie auch dieſen Beſchützer verloren hatte, mußte ſie darauf bedacht ſein, in der ihr von der Natur verliehenen ſchönen Stimme eine Hülfsquelle zu ſuchen. Lully ließ ſie für die Oper ausbilden und im J. 1678 debutiren; ihr großes Talent machte ſich bald bemerkbar und von 1680 an nannte man ſie die ausgezeichnetſte Sängerin Frankreichs. 1698 zog ſie ſich von der Bühne zurück und lebte in Ruhe und Gemächlichkeit auf einem Landgute einige Meilen von Paris, bis ſie am 9. Oktober 1728 ſtarb.

Rode, Pierre, der berühmte Violinvirtuos, geb. zu Bordeaux von deutſchen Eltern am 26. Februar 1774, zeigte von früher Jugend an glückliche Anlagen zur Muſik und insbeſondere viel Liebe zur Violine. Sein erſter Unterricht war nur mittelmäßig und ſpärlich; deſto glücklicher war er in Paris, wohin er ſich 1787 begab: Viotti nahm ſich ſeiner väterlich an und unterwies ihn ſorgfältig. 1790 ließ ihn derſelbe im Théâtre de Monsieur in ſeinem (Viotti's) 13ten Konzerte zum erſten Male öffentlich auftreten und in demſelben Jahre wurde er im Orcheſter des Theaters Feydeau als Vorſpieler bei den zweiten Violinen angeſtellt. Bis 1794 behielt er dieſe Stelle und waren es beſonders die in der Charwoche in genanntem Theater gegebenen Konzerte, welche ihm Gelegenheit gaben, ſich mit größtem Beifall hören zu laſſen. 1794 machte er mit dem berühmten Sänger Garat eine Kunſtreiſe nach Holland und Hamburg, begab ſich von letzterer Stadt aus auch nach Berlin, wo er vor Friedrich Wilhelm II. ſpielte. Darauf ſchiffte er ſich in Hamburg ein, um ſich nach ſeiner Vaterſtadt Bordeaux zu begeben, wurde aber durch einen Sturm an die engliſche Küſte verſchlagen und ging nun, von dem Wunſche beſeelt ſeinen Lehrer und Freund Viotti zu ſehen, nach London. Hier loderte zu der Zeit der Haß gegen die Franzoſen am heftigſten, und das ſollte auch R. empfinden: nicht genug, daß er nicht in anderer Weiſe ſich öffentlich hören laſſen konnte, als indem er ein Konzert zu einem wohlthätigen Zwecke gab, das Konzert wurde von den vorurtheilsvollen Engländern nicht einmal ordentlich beſucht. Voll Verdruß kehrte

Digitized by Google

R. nach Hamburg zurück und begab sich über die Niederlande nach Frankreich, unterwegs viele Konzerte gebend, welche seinen Ruf ungemein vermehrten. In Paris angekommen, wurde er als Violinprofessor am neuerrichteten Conservatorium angestellt, hielt sich aber nur kurze Zeit in der Hauptstadt auf und ging nach Spanien. In Madrid schloß er mit Boccherini Freundschaft, der ihm mehrere seiner (Rode's) Konzerte, u. a. das sechste, instrumentirte. Im J. 1800 war er wieder in Paris, wurde Solo-Violinist in der Kapelle des ersten Consuls und trat mit ungemeinem Erfolge namentlich in den Konzerten auf, welche die Sängerin Grassini in der großen Oper gab. Bis 1803 blieb er in Paris; dann ging er mit seinem Freunde Boieldieu nach Petersburg, wohin man ihn unter sehr günstigen Bedingungen eingeladen hatte. In der That auch wurden diese erfüllt; denn der Kaiser Alexander, gleich nachdem er ihn zum ersten Male gehört hatte, ernannte ihn mit einem bedeutenden Gehalte zu seinem ersten Solo-Violinisten. Fünf Jahre lang verweilte er in Rußland und kehrte dann, zu Ende des Jahres 1808, nach Paris zurück. Hier trat er zum ersten Male in einem Konzerte wieder auf, welches er im Odeon gab; der Zudrang war ungeheuer und Alles war voll gespanntester Erwartung auf seine Leistungen, denn erstens hatte man ihn von den Grassini-Konzerten her noch in bestem Andenken, und dann hatte auch von Rußland aus sein Name noch einen verstärkten Klang erhalten. Allein die Erwartungen der Versammlung wurden nicht ganz erfüllt: man fand zwar immer noch dieselbe äußerste Reinheit wie früher, dieselbe schöne Bogenführung, denselben feinen Geschmack; aber der Glanz und die Begeisterung des Vortrags hatten abgenommen, er spielte technisch tadellos, aber ließ dabei kalt. Daß ihm demnach nicht mit demselben Enthusiasmus applaudirt wurde, wie früher, ist natürlich, und leicht erreg- und reizbar wie er war, verwundete dieser Mangel des gewohnten lebhaften Beifalls ihn so, daß er in Paris nicht wieder öffentlich auftrat und nur noch vor Freunden spielte. 1811 unternahm er eine neue große Kunstreise durch Oesterreich, Ungarn, Steiermark, Böhmen, Baiern und die Schweiz, und 1814 ließ er sich für einige Zeit in Berlin nieder, worauf er, nach einem Aufenthalte in der Schweiz, in seine Vaterstadt Bordeaux zurückkehrte. Daselbst blieb er bis 1828, wo er eine Reise nach Paris antrat, die leider seinen Tod beschleunigen sollte. Seit 10 bis 12 Jahren nämlich war die Herausgabe seiner Werke die einzige Beziehung gewesen, in welcher er noch mit dem Publikum stand; gern aber glaubte er den Vorspiegelungen seiner Freunde, daß er von seinem Talente Nichts verloren habe; den Vergleich mit Anderen kannte er nicht mehr und die nöthige Nacheiferung fehlte somit natürlich auch. Verlangend wie ein junger Anfänger strebte er, sich wieder in Paris öffentlich hören zu lassen. Sein Erscheinen war ein Fest für seine alten Bewunderer, das sich durch den Erfolg aber bald in Schrecken verwandelte. Bogenstrich und Finger waren timide, die Intonation war zweifelhaft geworden, und von Aufschwung und Wärme fand sich fast keine Spur mehr. Aus Achtung vor seinem Rufe applaudirte man zwar, allein keineswegs aus Begeisterung. R. fühlte den Unterschied des Jetzt und Ehedem, und zum ersten Male, aber auch recht tief und ernst, begriff er, daß er nicht mehr war, was er gewesen.

Digitized by Google

Und das erschütterte ihn um so heftiger, als die Ueberzeugung so plötzlich kam. Mit zerknirschtem Herzen reis'te er von Paris ab, und kam er schon kränklich in Bordeaux an, so mußte der Kummer, der ihn von nun an nie mehr verließ, seine Gesundheit noch mehr angreifen. Gegen Ende des Jahres 1829 traf ihn ein Schlagfluß, der einen Theil seines Körpers lähmte und sogar auf sein Gehirn nachtheilig wirkte. Der Zustand der Entkräftung, welcher oft sogar in Sinnverwirrung überging, dauerte fort, und rieb endlich am 25. November 1830 sein Leben ganz auf. Ungeachtet der großen Künstlerreizbarkeit, von der er gegen das Ende seiner Tage so traurige Proben gab, war R. ohne eigentlichen Stolz und Dünkel, selbst in den Zeiten, wo er am lautesten bewundert und gefeiert wurde. Nie sprach er von sich selbst, erkannte jedes wahre Talent an und war aller Eifersucht und Ränkelist fremd. So vereinte ihn u. a. die innigste Freundschaft ohne Wanken mit Baillot, seinem großen Nebenbuhler. — Als Komponist für sein Instrument verdient R. eine ausgezeichnete Stelle, wenngleich eigentlich seine musikalische Erziehung und Ausbildung, d. h. in Bezug auf das Tonwissenschaftliche, nur eine sehr mangelhafte war; aber seine Melodien haben viel Lieblichkeit, der Plan seiner Sätze ist gut gefaßt und die Violinbehandlung ist excellent, dankbar und eigenthümlich. Zwölf Konzerte, verschiedene Hefte sogenannter Brillant-Quartette, Variationen, Rondo's, Fantasien, Duette und Etüden sind von ihm im Druck erschienen. Daß er mit Kreutzer und und Baillot die Violinschule des pariser Conservatoriums herausgegeben hat, ist bekannt.

Rodewald, Carl Joseph, geboren im J. 1735 zu Seitsch in Schlesien, ging frühzeitig schon nach Berlin, wo er bei Franz Benda Violinspielen und bei Kirnberger die Komposition studirte. 1762 kam er in die Kapelle des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel, wurde nach Auflösung derselben im J. 1785 nebst den übrigen Mitgliedern mit einer sehr spärlichen Pension entlassen, erhielt jedoch 1788 die ziemlich gut dotirte Stelle als Musiklehrer des Erbprinzen, mit dem er abwechselnd in Marburg und Hanau leben mußte, und wurde endlich im J. 1801 als Musikdirektor der churfürstl. Kapelle wieder nach Kassel berufen. Hier starb er am 11. Juli 1809, den Ruf eines höchst wackern Künstlers hinterlassend. Er hat sehr fleißig komponirt; doch ist von allen seinen Arbeiten nur ein Stabat mater im Druck erschienen (1788), welches zu seiner Zeit viel von sich reden machte; seine vielen Instrumentalsachen — Sinfonien, Quartette u. s. w. —, so wie eine französische Oper „Julie" (für das kasseler Hoftheater gesetzt) ließ er aus übergroßer Bescheidenheit ungedruckt bleiben.

Rodolphe, oder eigentlich **Rudolph,** Johann Joseph, geb. in Strasburg am 14. Oktober 1730, erhielt von seinem Vater den ersten Musikunterricht, und namentlich lernte er von seinem 7ten Jahre an Violine und Horn; auf ersterem Instrument vervollkommnete er sich noch in Paris, wohin er noch vor seinem 16ten Jahre ging, bei Leclair. Nachdem er darauf bis gegen 1754 als Violinist bei mehreren Theaterorchestern südfranzösischer Städte engagirt gewesen, ging er nach Parma in die Kapelle des dasigen Herzogs; hier machte er sich besonders als Horn-Virtuos geltend, hatte aber auch zugleich Unterricht in der

Digitized by Google

Komposition bei Traëtta, welcher damals in Parma Kapellmeister war. 1760 verließ er Parma und ging in die Dienste des Herzogs von Würtemberg nach Stuttgart, wo er bis 1763 blieb, von Jomelli noch weiter in der Tonsetzkunst unterwiesen wurde und auch seine ersten größeren Kompositionsversuche machte, indem er zu den Noverre'schen Balletten „Médée et Jason", „Psyché", „La mort d'Hercule" die Musik setzte. 1763 ging er nach Paris, war zuerst zwei Jahre lang bei der Kapelle des Prinzen von Conti angestellt und kam dann als Hornist an die große Oper; 1770 wurde er auch Mitglied von des Königs Privatmusik und 1774 von der königlichen Kapelle. Um diese Zeit arbeitete er auch den Plan zu dem Musikinstitut (Ecole de musique) aus, welches 1784 durch Herrn von Breteuil ins Leben gerufen wurde und an dem er (R.) auch eine Anstellung als Harmonie-Professor erhielt. Durch die Revolution ward er der meisten seiner vorgenannten Stellen beraubt, kam aber dafür 1799 als Professor an das Conservatorium; 1802 jedoch legte er seiner schlechten Gesundheit wegen diese Stelle nieder, lebte aber noch bis zum 18. August des Jahres 1812. — Von seinen Kompositionen sind noch anzuführen: die Opern „Le Mariage par capitulation", „L'Aveugle de Palmyre", „Ismenor"; ferner Konzerte, Etuden, Duo's für Horn, Violinstücke. Sein didaktisches Werk: „Solféges divisés en deux parties: la première contenant la théorie de la musique; la seconde, avec la basse et les gradations nécessaires pour parvenir aux difficultés" hatte einen ungemeinen Erfolg und Ruf in Frankreich; es erschien zuerst 1786 und erlebte bis in die zwanziger Jahre an die 30 Auflagen, was bei der außerordentlichen Mittelmäßigkeit des Werkes fast unglaublich ist. Noch schlechter ist seine „Théorie d'accompagnement et de composition, à l'usage des élèves de l'école nationale de musique" (Paris, 1799).

Röder, Fructuosus, geb. zu Simmershausen am 5. März 1747, machte schon als Knabe durch seine musikalischen Fähigkeiten Aufsehen, bildete sich dann, nachdem er 1764 in den Benediktiner-Orden getreten, noch ferner, namentlich im Klavier- und Orgelspielen, aus, und wurde 1770 Organist und Musikdirektor am Dom zu Fulda. In diesen Aemtern fungirte er bis 1773, mit Ausnahme jedoch eines Aufenthaltes im Kloster Neustadt am Main, den er benutzte, um daselbst unter Leitung des damals berühmten Peregrin Bögel noch gründliche Kompositionsstudien zu machen. Sein Ruf hatte sich so verbreitet, daß er 1773 nach Neusohl in Ungarn berufen wurde, um daselbst eine geordnete Kirchenmusik einzurichten. Inzwischen hatte sich seine Gesundheit so verschlimmert, daß er nicht nach Fulda in seine Stellung zurückkehren konnte, sondern auf den Rath der Aerzte den milden Himmel Italiens aufsuchen mußte. Er kehrte auch nicht wieder nach Deutschland zurück, sondern starb im J. 1789 in einem Kloster bei Neapel. Seine Kirchensachen waren ihrer Zeit sehr geschätzt.

Röder, Georg Vincenz, geb. im J. 1780 zu Rammungen in Unterfranken, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, und hatte in seinem eilften Jahre sich schon hübsche Fertigkeit auf mehreren Instrumenten erworben. Weitere Ausbildung fand sein Talent in Münnerstadt, wo er das Gymnasium besuchte und zugleich auch als Organist bei den

Digitized by Google

Augustinern fungirte, und in Würzburg, wo er Universitätsstudien machte und von Kürzinger in der Komposition unterwiesen wurde. 1805 wurde er in Würzburg in der Hofkapelle und als Musikdirektor beim Theater angestellt und wirkte in diesen Verhältnissen bis 1814, wo die würzburger Hofkapelle aufgelöst und er pensionirt wurde. Nun zog er sich ins Privatleben zurück, fleißig komponirend, und 1837 wurde er zum königl. baierischen Hofmusikdirektor ernannt, als welcher er noch zu Anfang der 40er Jahre in München lebte. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind namentlich die Kirchensachen immer mit großem Lobe hervorgehoben worden.

Röder, Johann Michael, ein berühmter Orgelbauer in Berlin, ungefähr in der Zeit von 1710—1740 blühend. Sein schönstes Werk ist die große Orgel in der Maria-Magdalenenkirche in Breslau; dieser zunächst sind zu nennen die Orgeln in der Nikolaikirche in Potsdam, in der Garnisonkirche zu Berlin, in der evangelischen Kreuzkirche zu Hirschberg in Schlesien und in der Frauenkirche zu Liegnitz; mehrere andere kleinere Werke nicht gerechnet.

Röllig, Carl Leopold, 1761 in Wien geb., und gest. als Offizial an der k. k. Hofbibliothek am 4. März 1804, besaß, wiewohl eigentlich nur Dilettant, ausgebreitete musikalische Kenntnisse, ebensowohl im Theoretischen, wie im Praktischen. Er war der Erste, welcher Tasten an der Harmonika anbrachte, die er, also modificirt, meisterhaft zu behandeln verstand, und auf mehrjährigen Reisen durch ganz Deutschland mit größtem Beifall hören ließ. Eben so ist er der Erfinder der Orphika (s. d.) und der Verbesserer des Bogenklaviers oder Bogenflügels (s. d), welche er in der verbesserten Gestalt Känorphica nannte. Als Komponist ist er mit Harmonika-Stücken und Liedern aufgetreten, soll auch (um 1782) in Hamburg eine Oper, „Clarissa", haben aufführen lassen. Als Schriftsteller hat er sich durch mehrere Aufsätze in der leipz. allg. mus. Zeitung, durch die Beschreibungen seiner erfundenen und verbesserten Instrumente, auch durch einen „Versuch einer musikalischen Intervallentabelle, zur Zusammensetzung aller üblichen Tonleitern, Akkorde und ihrer Verwechslungen ꝛc." bekannt gemacht.

Röllig, Johann Georg, geb. zu Berggießhübel in Sachsen im J. 1710, erhielt den ersten Musikunterricht von dem damaligen Rektor in seiner Vaterstadt, Joh. Balth. Grellmann und studirte die Kunst dann weiter in Dresden beim Kantor Reinhold an der Kreuzschule, welche er besuchte, und bei Zelenka. Später ging er nach Leipzig; hier hörte ihn der Fürst Johann August von Anhalt-Zerbst einige Kompositionen auf dem Violoncell und der Orgel vortragen und fand daran so viel Gefallen, daß er ihn zu seinem Hoforganisten und Kammermusikus ernannte. Gestorben ist er zu Zerbst im J. 1782. Man kannte viele Kirchenstücke, auch einige Instrumentalsachen seiner Komposition.

Römhild, Johann Theodorich, geb. zu Salzungen bei Henneberg am 23. September 1684, legte den Grund zu seiner musikalischen Ausbildung bei Johann Jakob Bach, damals Kantor in Ruhl, und kam dann nach Leipzig auf die Thomasschule, wo ihn die Kantoren Scheller und Kuhnau unterrichteten und er mit den nachmals berühmten Künstlern Heinichen und Graupner aufwuchs.

Digitized by Google

1705 bezog er in Leipzig die Univerſität, behufs des Studiums der Theologie; 1708 ward er Kantor zu Spremberg und 1714 Rektor an der daſigen Schule, ſo wie auch Kapell-Direktor des Grafen von Spremberg. 1715 führte ihn ein Ruf als Muſikdirektor an der evangeliſchen Kirche nach Freiſtadt in Niederſchleſien, hier blieb er bis 1726, worauf er zum zweiten Male nach Spremberg als Kapellmeiſter ging, und endlich wurde er 1731 in gleicher Eigenſchaft nach Merſeburg berufen, wo er, nachgehends auch zum Hoforganiſten ernannt, 1757 ſtarb. — Seine Kirchenſachen (theils gedruckt, theils Manuſcript) waren ihrer Zeit ſehr geſchätzt.

Römiſche Muſik. So weit uns die Geſchichte zurückzuführen vermag, erſcheinen in der älteſten Zeit die Römer als ein aus Hetruriern, Sabinern und Latinern gemiſchtes Volk, von denen kein Stamm der eigentlich herrſchende oder beherrſchte war. Ein jeder brachte ſeine verſchiedene Sprache und ſeine verſchiedenen Sitten mit, und behielt bei oder nahm an, was dem neuen Staate und ſeinen Verhältniſſen angemeſſen war. Ganz ohne Muſik iſt ſicher vom Anfang der Welt an kein Volk geweſen, mag ſie ſich nun auch in einem noch ſo armſeligen Zuſtand befunden haben. Das römiſche Volk gehört aber, der Zeit ſeiner Entſtehung nach, nicht einmal zu den älteſten, und es läßt ſich annehmen, daß die Muſik damals ſchon einen gewiſſen Grad von Cultur erreicht hatte, inſonderheit durch die Beſtrebungen Griechenlands; allein auf eine Charakter-Eigenthümlichkeit konnte bei ſolchem Gemiſch der Stoffe, aus welchen das älteſte römiſche Volk zuſammengeſetzt war, eben ſo gewiß auch die erſte römiſche Muſik keinen Anſpruch machen, ſelbſt dann noch nicht, als ſich aus jenen verſchiedenen Elementen ein vollkommen ſelbſtſtändiges Ganzes bildete (was um ſo mehr bald geſchehen mochte, als alle drei genannten Stämme aus italiſchem Boden entſproſſen waren), denn das jugendliche Volk, welches ſich hier zuſammengefunden hatte, mußte, um ſeine Exiſtenz zu ſichern, beſonders da es von allen Seiten, wenn auch nicht von großen, doch damals noch mächtigen Staaten eingeſchloſſen war, zu dem einzigen Mittel greifen, wodurch es ihm möglich wurde, in die Reihe der italiſchen Staaten zu treten, es mußte ein kriegeriſches Volk werden, und zu dem kriegeriſchen Charakter hat ſich noch niemals ein Streben nach Kunſtausbildung geſellt. Geben doch auch ziemlich alle Berichterſtatter der alten römiſchen Geſchichte zu, daß die bei den Römern in früheſten Zeiten üblich geweſene Muſik ohne alle Kunſt und Anmuth und in der That ſchlechter als alle andere Volksmuſik geweſen ſei. Auch die Fortſchritte, welche die Römer in der Folgezeit in dieſer Kunſt machten, dürfen wir nicht hoch anſchlagen. Ihr ganzer Charakter und ihre Lebensweiſe waren dazu nicht geeignet. Soldat war jeder Bürger und nur Tapferkeit im Kriege beſtimmte den Werth eines Mannes. Zum Kriegsdienſte nur ward die Jugend erzogen, und jede bürgerliche Einrichtung hatte Bezug auf Krieg. Die Nothwendigkeit eines kriegeriſchen Auftretens war von dem Gründer des Reiches erkannt worden, und nun erhielten die glänzenden Thaten, welche den Römern gleich anfangs einen ehrenwerthen Stand in Latium gegeben hatten und bei ihrer Fortſetzung ein noch größeres Gedeihen hoffen ließen, mit Ausſchließung alles Andern neben der nach dem

Digitized by Google

Charakter des werdenden Volkes natürlichen und ſich zeigenden Rohheit und Kampfluſt, auch das rege Streben nach Außen ſelbſt noch da, wo Regentenklugheit nachgerade anfing, das Reich auch in ſeinem Innern zu befeſtigen. Erſt als die Idee einer Weltherrſchaft bei den Römern aufſtieg und ſie mit mehreren größeren und cultivirteren Völkern des Auslands in nähere Verbindung und Vermiſchung kamen, und als die Herrſcher Roms als das einzige Mittel, das Reich im Innern zu ſtärken, die Religion erkannten, nahm auch die Muſik, wie alle andere Kultur, bei ihnen einen etwas beachtenswerthern Aufſchwung, wenn auch nur durch knechtiſche Nachahmung des Fremden. Strabo erzählt, daß die römiſche Muſik zunächſt in Geſängen bei Opferfeſten beſtanden habe, dieſelbe aber von den Hetruriern entlehnt worden ſei, und dieſe hatten, nach Dionys von Halikarnaß, ihre Muſik von Argos. Nach alten ſogenannten hetruriſchen Vaſen und anderen aufgefundenen Bildhauerarbeiten fanden ſich bei den Hetruriern ſchon Saiteninſtrumente, welche dem ägyptiſchen Dichord ähnlich waren. Gemälde auf einer ſolchen Vaſen ſtellen auch ein Inſtrument dar mit einer Saite, einem langen Halſe, Scheibe und Griffbrett, der Rota oder modernen Leyer ähnlich. Alle muſikaliſchen Inſtrumente der Griechen findet man auf den hetruriſchen Vaſen wieder, ja griechiſche Schriftſteller nehmen an, daß die Trompete von den Hetruriern herrühre, die ſie den Griechen mittheilten: Alles ſtimmt alſo darin überein, daß die römiſche Muſik ſchon in ihren erſten bemerkenswerthen Anfängen nur eine erborgte, und zwar hauptſächlich von den Griechen erborgte war. Die erſte Nachricht von der Muſik zu Rom haben wir durch die Beſchreibung eines Triumphzugs des Romulus nach einem Siege über die Bewohner von Cacina, 749 v. Chr., bei welcher Gelegenheit (nach Dionys von Halikarnaß) die römiſche Armee den Göttern und ihrem Herrſcher Lobgeſänge in eigens dazu verfertigten Verſen darbrachte. Bei dem Opfer, das die Römer jährlich der Cybele brachten, ward das Bild derſelben in Proceſſion durch die Stadt getragen und Prieſter und Prieſterinnen ſchlugen Cymbeln, während Andere Loblieder ſangen und ſpielten. Nach den gottesdienſtlichen Anordnungen Numa's, der von 715 vor Chr. an regierte, iſt von Saltatoren und Sängern, welche dem Mars geweihte Hymnen darbrachten, die Rede. Bei Eintheilung des Volks in Zünfte gab Numa den Muſikern den Vorrang, weil ſie bei gottesdienſtlichen Handlungen mit beſchäftigt ſeien. Servius Tullius (578 v. Chr.) theilte das Volk in Centurien, wovon 2 aus Trompetern, Horniſten und anderen Inſtrumental-Muſikern beſtanden. In den Geſetzen der 10 Tafeln (450) geſchieht ebenfalls der Muſiker beſonderer Erwähnung. Die Zahl der Flötenſpieler bei Leichenbegängniſſen wurde dadurch auf 10 feſtgeſtellt und befohlen, vor dem Volke das Lob verdienter Männer auszuſprechen, wie die Klagelieder bei Leichenfeiern mit der Flöte zu begleiten. Livius berichtet, daß das Schauſpiel 364 v. Chr. eingeführt worden ſei, als eine Peſt Rom verheerte. Der Magiſtrat glaubte, erzürnte Götter ſchickten dieſe Geißel und ordnete jene ſceniſchen Spiele an, welche anfangs nur darin beſtanden, daß hetruriſche Jünglinge und Mädchen nach dem Spiel der Flöte tanzten. Nachgehends aber traten auch ſatyriſche Stücke hinzu, die mit paſſenden Geſtikulationen unter dem Spiel der Flöte geſprochen wurden,

Digitized by Google

bis Livius Andronicus es verſuchte eine Art wirklicher Schauſpiele mit Geſang und Tanz zu verfertigen. Wie geſagt, waren dieſe ſceniſchen Spiele angeordnet, die erzürnten Götter zu beſänftigen, und ſomit gewiſſermaßen eine religiöſe Feierlichkeit, bei welcher die Römer die Muſik nie fehlen ließen. Livius erzählt ausdrücklich, daß bei Feſtopfern die Flötenſpieler (tibicines) köſtlich bewirthet wurden, im J. 309 ihnen aber von den Cenſoren das Vorrecht, in dem Tempel mitzueſſen, entzogen worden ſei, weshalb ſie ſämmtlich Rom verließen und nach Tibur zogen. Erſt durch Liſt konnte man ſie wieder nach Rom locken, und die an den religiöſen Feierlichkeiten Theil nahmen, durften auch wieder im Tempel ſpeiſen. Das Reſultat aller dieſer und noch vieler anderer geſchichtlicher Ueberbleibſel iſt, daß allerdings mit Erweiterung des römiſchen Reiches auch die Muſik in demſelben mehr in Aufnahme kam und alle Großen ſich damit befaßten, ſie dennoch aber, in einer Art von künſtleriſcher Geſtaltung, hauptſächlich nur Eigenthum der Religion und des heiligen Dienſtes blieb und niemals Theil einer allgemeinen Volksbildung ward. Auch nur daher läßt ſich das große Anſehn erklären, in welchem die Muſiker im Allgemeinen, ungeachtet ihrer geringen Leiſtungen, bei dem römiſchen Volke ſtanden. Einer hochgefeierten Sängerin Arbuscula gedenken ſelbſt Cicero und Horaz; auch über eine andere, Namens Neära, finden ſich bei dieſem Nachrichten. In ihrer höchſten Blüthe ſtand die römiſche Muſik, ſo wie Alles, was römiſche Kunſt heißt, nach der Eroberung Griechenlands, der Quelle, aus welcher der geſammte Weſten in ſeiner Urzeit ſeine wiſſenſchaftliche und artiſtiſche Nahrung ſchöpfte, von welcher Zeit an ſie (die Muſik) aber auch ſo ganz griechiſch wurde, daß, wer die griechiſche Muſik kennt, vollkommen auch mit der alten römiſchen vertraut iſt. Die Ueberſiedlung ging ſo weit, daß Vitruv z. B., der erſte lateiniſche Schriftſteller, der auch die Muſik in ſein Bereich zog, faſt gar keine römiſchen, ſondern lauter griechiſche Kunſtausdrücke gebraucht, und ausdrücklich bemerkt, daß die an ſich ſchon ſchwierige Muſik noch ſchwerer zu lernen und zu verſtehen ſei, wenn man der griechiſchen Sprache nicht mächtig ſei. Die Theater vermehrten ſich, die Feſte aller Art wurden glänzender und die Muſik ſpielte dabei immer eine bedeutende Rolle. In der ſechsten Satyre Juvenals wird der herrlich verzierten muſikaliſchen Inſtrumente gedacht, woraus ſich auf einen enormen Luxus in dieſer Hinſicht ſchließen läßt. Wie die Griechen, fügten jetzt auch die Römer ihrem mündlichen Vortrage Inſtrumentalmuſik bei und die Redner wurden oft auf der Flöte begleitet, wenn ſie zu dem Volke ſprachen. Auch eine Art herumziehender Muſikbande (Ambulajae) bildete ſich, die bei öffentlichen Feſten aufſpielte, aber zuletzt auch ein höchſt ausſchweifendes Leben führte, ſo daß Aemilius Scaurus 114 vor Chr. den Befehl gab, nirgends in Rom mehr öffentliche Muſiken anzuſtellen, ein Befehl, der freilich nicht ſehr lange gehalten wurde. Zu bewundern iſt die große Armuth der an manchen anderen hohen Geiſtern und Kräften ſo überaus reichen Römer an Tonſetzer; Flaccus hieß der ausgezeichnetſte und berühmteſte darunter. Freilich gab es auch nur wenige Dichter, welche Verſe für den Geſang zu ſchaffen im Stande waren. Horaz ſteht unter dieſen oben an; der größte Theil ſeiner Oden ſind wirkliche Lieder, die er wahrſcheinlich bei Tiſch mit ſeinen

Digitized by Google

Freunden oder Geliebten nach irgend einer Weiſe abſang, und die ohne Zweifel in Rom das waren, was die anakreontiſchen Geſänge in Griechenland. Unter den Kaiſern ward der Sinn für Muſik am meiſten und auf alle Weiſe befördert. Beſonders war es Nero, der für dieſe Kunſt eine ungemeine Liebe hegte und ſie überall kräftig unterſtützte. Mit ihm geſchah ihr aber auch, wenn ſie unter dem römiſchen Volke durch ſo mancherlei frühere Beſtrebungen und den Umgang mit fremden, künſtleriſch gebildeten Nationen nach und nach heimiſch zu werden begonnen hatte, auf einmal ein Alles vernichtender Stoß. Der ungeheure Aufwand, den er mit ſeinem muſikaliſchen Treiben anſtellte und unter welchem das Volk litt, ſeine Hintanſetzung aller Regierungsgeſchäfte, um auf Theatern und in Wettſtreiten als Sänger ꝛc. zu glänzen, und dazu die vielen Grauſamkeiten und Gräuel, mit denen er ſeinen Charakter befleckte, erzeugten einen ſolch unbezwinglichen Haß gegen alle Muſik unter der römiſchen Nation, daß die 5000 Muſiker, welche er gepflegt und ſo ungeheuer reich beſchenkt hatte, ſogleich nach ſeinem Tode aus der Stadt gejagt, alle von ihm gegründeten muſikaliſchen Anſtalten vernichtet und der unendlich große Vorrath von köſtlichen Inſtrumenten zertrümmert wurde. Galba, Nero's Nachfolger, ließ ſogar ein Gericht niederſetzen, das die Geſchenke, welche ſeines Vorgängers Liebe zur Muſik geſpendet hatte, wieder eintrieb. Wie ausgeſtorben war nun die Muſik mit einem Male zu Rom, und Nichts auch hat ſich von der Zeit an bis zu ihrer Einführung in die chriſtliche Kirche ſie betreffend zugetragen, was hier angeführt zu werden verdiente, ungeachtet der großen Theilnahme, welche ein Trajan und Hadrian für ihre Aufnahme bezeigten. Von jenem Zeitpunkte an aber, der Einführung der Muſik in die chriſtliche Kirche, führt unſre Geſchichte weiter fort der Artikel Italieniſche Muſik (ſ. d.). Auch waren die weiteren Schickſale des römiſchen Volks gar nicht geeignet, ſelbſt den ſonſt kräftigſten Mitteln zur Förderung einer muſikaliſchen Cultur auch im mindeſten nur einen kräftigen Eingang zu verſchaffen oder zu laſſen. Mit Rieſenſchritten, weiß man, eilte es jetzt ſeinem totalen Untergange immer mehr entgegen, ſo daß es, einſt das gefürchtetſte und mächtigſte Volk der Erde, ſchon gegen Ende des 5ten Jahrhunderts Nichts mehr war als eine Horde unruhiger Bettler, wenngleich die Stadt Rom ſelbſt noch nicht der hohen Wichtigkeit entbehrte, die ſie als einſtiger Sitz der Weltherrſchaft in Aller Meinung gewonnen hatte. — Von Inſtrumenten, welche die Römer ebenfalls von den Griechen bekommen hatten, gebrauchten ſie weniger die ſanften als die geräuſchvollen und tobenden. Trompeten, Hörner (Poſaunen), Klappern oder Rappeln, Siſtrum ꝛc. waren vorzüglich beliebt; doch hatten ſie auch grade, rechte und linke oder ungleiche (impares) Flöten und Doppelflöten, die aber nicht wie unſre Flöten, ſondern oben angeblaſen wurden. Saiteninſtrumente wurden erſt ſehr ſpät bei ihnen von den Etruskern eingeführt, zunächſt die Harfe, aber in einem ſehr unvollkommenen Zuſtande. Sehr in Gebrauch war bei den Römern auch der Dudelſack, aus deſſen Vereinigung mit der Syrinx bei ihnen die Orgel entſtanden ſein mag. Die beſte Erklärung von der Natur der Muſik aus der letzten Glanzperiode der Römer giebt Ariſtides Quintilianus,

Digitized by Google

welcher 130 nach Chr. in Rom lebte, und von welchem auch die vollständigste Abhandlung herrührt, welche wir über die Musik der Alten besitzen.

Römische Schule, s. Schule.

Rösler, Anton, s. Rosetti.

Rösler, Ernst Friedrich, geboren zu Kastenberg im Weimarischen am 26. März 1748, erhielt seine Schulbildung auf dem Gymnasium zu Weimar, wo ihn die damalige verwittwete Herzogin vom Kapellmeister Wolf auch in der Musik unterrichten ließ. Orgel und Klavier waren seine Lieblingsinstrumente und er besaß eine große Fertigkeit auf denselben. Bis 1798 war er Organist in Plauen; dann nahm er seinen Abschied und reiste, Orgelkonzerte gebend, in Deutschland umher, hatte auch die Absicht, nach London zu gehen, was aber wohl unterblieben ist. Ueberhaupt weiß man über seine Schicksale seit 1799 nichts Genaues mehr; gewiß ist nur so viel, daß er ein sehr unstätes und unordentliches Leben führte und in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts starb. Er wurde stets ein bedeutender Künstler genannt, der aber seine Gaben in Liederlichkeit untergehen ließ. 1785 hat er ein Choralbuch herausgegeben; von seinen Klavier- und Orgelkompositionen ist aber Nichts im Druck erschienen.

Rösler, Joseph, geb. 1773 zu Schemnitz in Ungarn, erhielt von seinem Vater, einem Beamten, den ersten Unterricht in der Musik, und hatte sich, neben Betreibung von wissenschaftlichen Studien, bis 1795 eine solche Kunstausbildung erworben, daß er bei Guardasoni's Operngesellschaft als Kapellmeister eintreten konnte. Zehn Jahre darauf wurde er an das Hoftheater nach Wien berufen und trat später in die Dienste des Fürsten Joseph Lobkowitz, gleichsam als dessen Hauskapellmeister. Durch allzu angestrengtes Arbeiten schwächte er seine Gesundheit und vom J. 1810 an kränkelte er, bis am 28. Januar 1812 sein Tod erfolgte. — Die Zahl seiner Kompositionen ist sehr beträchtlich und sein Talent erweis't sich in denselben als ein sehr gefälliges; anzuführen sind davon: 10 Opern, z. E. „La Sorpresa", „La Pace di Klentsch", „Elisene", „Die Rache", „Il Custode di se stesso", „Der Felsen von Arona"; Kantaten, z. B. „Il Ciclope", „Marte al tempio della gloria"; viele Vokalsachen, als Lieder und Gesänge, Arien, Duette, Quartette u. dergl.; Kirchensachen; Konzerte für Klavier und andere Instrumente; Streich-Quintette und Quartette; Sonaten, Rondo's, Fantasien u. s. w. für Klavier. Mancherlei von den angeführten Sachen ist im Druck erschienen.

Röver, Heinrich, geb. zu Wien am 27. Mai 1827, lernte anfangs Violine spielen, widmete sich aber von seinem 18ten Jahre an dem Violoncell, auf welchem Instrument er es zu einer sehr schönen Fertigkeit gebracht hat. Er lebt nochzu Wien und hat mehreres Dankbare für sein Instrument daselbst in den Druck gegeben.

Roger, (spr. Roscheh), Gustave, ausgezeichneter französischer Opernsänger (Tenorist), geb. zu Paris im J. 1818. In seiner Kindheit ließ Nichts ahnen, daß er dereinst einer der größten Künstler seiner Zeit werden würde; er gehörte keineswegs zu den Wunderkindern, an deren Wiege sich eine Fee stellt und ihre Zaubergaben über sie ausschüttet, von denen dann aber auch oft gesagt werden kann: „Wie gewonnen, so zerronnen!" Sein Vater war Notar, seine Mutter

Digitized by Google

die Tochter eines Herrn Corse, welcher einer der ersten Direktoren des Theaters de l'Ambigu war; das dramatische Element kam also von mütterlicher Seite in den Sohn. R. verlor früh seine Eltern und kam unter Obhut eines Oheims, der ihm diejenige Bildung geben ließ, die ihn in den Stand setzen konnte, den Beruf seines Vaters zu ergreifen. Allein das Studium der Pandekten stimmte wenig mit der Neigung des jungen Mannes überein, der jetzt allerdings eine gewisse Vorliebe für Theater und theatralische Beschäftigungen blicken ließ. Das stimmte nicht mit den Plänen, die der Oheim mit dem Neffen hegte, und noch weniger mit den Ansichten, welche er, trotz seiner Verwandtschaft mit einem Bühnendirektor, von der theatralischen Laufbahn gefaßt hatte. Deshalb sandte er R., um ihm jene Lust zu vertreiben, zu einem Notar in der Provinz. Aber der Kunsttrieb war in dem Jüngling zu stark ausgeprägt und fand in dem kleinen Orte um so größere Nahrung, als er sich aus sich selbst entwickeln mußte und gezwungen war, sich zu seiner Befriedigung selbstwirkend das zu schaffen, was ihm in Paris durch Andere geboten wurde, nämlich ein Theater. Der junge Notariats-Lehrling versammelte, wenn die Bureaustunden vorbei und die Amtsstube geschlossen war, die Schreiber seines Principals und einige hübsche Mädchen aus der Stadt zu theatralischen Uebungen und Vorstellungen, wobei er Direktor und Schauspieler in Einer Person war. Der Oheim sah endlich ein, zumal da sich die wunderschöne Tenorstimme des Neffen jetzt entwickelt hatte, daß er ihn seinem bösen Geschicke überlassen müsse. Das Vorurtheil guter Familien, das sich dem Entschlusse, Einen aus ihrer Mitte auf die Bühne gehen zu lassen, entgegenstellt, ist zwar gegenwärtig nicht mehr so herrschend als früher, jedoch noch keineswegs ganz verschwunden, und es läßt sich nicht leugnen, daß, so wie die Zustände unsrer Bühnen in allen Ländern nun einmal sind, die theatralische Laufbahn gar viele Klippen hat, an denen oft die schönsten Hoffnungen scheitern. Als aber R. sich im J. 1837 mit vierzig anderen Bewerbern um die Stelle eines Zöglings des Conservatoriums in Paris bewarb und nach der Prüfung zuerst vor allen Concurrenten für würdig erklärt wurde, aufgenommen zu werden, da war seine Laufbahn entschieden und die Gegner derselben schon halb versöhnt. Nach einem Jahre trug er den ersten Preis im Gesang und in der Deklamation davon, und nun war man freilich darüber im Klaren, daß man es hier mit einem künstlerischen Genie zu thun hatte. Der Direktor der komischen Oper war so gescheidt, so schnell wie möglich davon Nutzen zu ziehen, und am 16. Februar 1838 trat R., kaum 20 Jahre alt, zum ersten Male in der Rolle des Georges in Halevy's Oper „Der Blitz" auf. Zehn Jahre lang blieb er bei der komischen Oper und war während dieser Zeit das Schooßkind der Direktion und des Publikums: eine solche Tenorstimme, welche die Schönheit, Frische und Kraft des Naturtons im Organ mit der Weichheit und Biegsamkeit desselben vereinigte und durch ein Spiel-Talent, welches die Forderungen der dramatischen Einsicht niemals im Stich ließ, unterstützt wurde, war auf diesen Brettern noch kaum gesehen worden. Trotz dieser erwähnten Beliebtheit bei der Opéra-comique durfte er sich doch nicht zurückhalten lassen, dem Rufe zu einer Mitwirkung im höhern lyrischen Drama zu folgen. Er nahm eine Anstellung

Digitized by Google

bei der großen Oper an, sowohl durch die glänzenden äußeren Bedingungen, als durch die Aussicht auf eine bedeutendere künstlerische Wirksamkeit bewogen. Der Erfolg rechtfertigte vollkommen den Schritt Rogers, zu welchem allerdings bei allem Bewußtsein seines Talentes eine gewisse Kühnheit gehörte; denn Duprezs gewaltige Stimme donnerte noch in den ungeheuren Hallen des Opernhauses. Aber R. wußte wohl, was er that; er baute auf das Urtheil der Kenner, auf den gebildeten Sinn derer, welche die Seele des Gesanges zu schätzen wissen, und die Zahl dieser ist in Paris nicht klein. Es war im Monat April des Jahres 1848, als er die komische Oper verließ. In der Zwischenzeit, die bis zu seinem Auftreten in der neuen Stellung verstrich, machte er mit Jenny Lind eine Kunstreise durch England, auf welcher er auch die vorzüglichsten Tenorpartien der italienischen Opern sang. Im J. 1849 kehrte er nach Paris zurück und sein erstes Auftreten geschah in Meyerbeers lang verheißenem und nun endlich erschienenen „Propheten". Im J. 1850 kam er zum ersten Male nach Deutschland, wohin es ihn schon seit längerer Zeit gezogen, und feierte in Frankfurt a. M. und in Hamburg sogleich Triumphe, die seinem Ruhm bei uns die Bahn brachen. Zu bemerken ist, daß er seine Partien in deutscher Sprache sang und es dahin gebracht hatte, im Gesang das Deutsche ganz vorzüglich auszusprechen, ja besser als eine Menge von Sängern von Ruf in Deutschland selbst, die leider noch keine Idee von dem Einfluß der Deutlichkeit der Aussprache auf den Ton und von der richtigen Artikulation des Wortes auf den dramatisch-musikalischen Vortrag haben. Die größte und einflußreichste Anerkennung fand er bei seiner zweiten Reise nach Deutschland im J. 1851, wo er zuerst in Berlin auftrat und ungeheure Sensation machte. In den folgenden Jahren machte er noch mehrere Ausflüge nach Deutschland; zuletzt freilich mußte man eine Abnahme seiner Stimmmittel wahrnehmen und der Hauptaccent seiner Leistungen ruhte auf der Darstellung, die in der That auch hinreißend und von durchdachtester Meisterschaft war. Vor einiger Zeit (1859) passirte ihm das Unglück, daß bei einer Jagdpartie sein Gewehr losging und der Schuß ihm durch den Arm fuhr, welcher in Folge dessen abgenommen werden mußte; mit einem künstlichen Arm versehen ist er aber nachgehends wieder aufgetreten. (Vgl. „Niederrheinische Musikzeitung", Jahrgang 1854.)

Rohleder, Friedrich Traugott, ein Pastor in Niederschlesien und noch zu Ende der 30er Jahre unsres Jahrhunderts im Amte, hat sich als musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht durch Aufsätze in verschiedenen schlesischen Provinzblättern und in der „Eutonia", so wie auch: „Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche ꝛc., als eine theoretisch-praktisch bearbeitete Kirchenmusikschule" (1831 erschienen) und „Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik" (1833 erschienen).

Rohleder, Johann Gottlieb, geboren 1745 zu Lohe im breslauer Kreise, erhielt seine musikalische Ausbildung in Breslau, namentlich durch die Unterweisung des Organisten Joh. Georg Hofmann, wurde nachgehends Kantor an der Dreifaltigkeitskirche in Hirschberg und starb daselbst am 26. August 1804. Größere und kleinere Vokalsachen seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Digitized by Google

Rohr heißt zur besondern Bezeichnung das etwa 1½ bis 2 Zoll lange Mundstück des Fagotts und der Oboe (mit dieser natürlich auch des englischen Horns), einestheils weil es aus Rohrholz verfertigt wird, anderntheils weil es gewissermaßen ein Rohr oder eine Röhre ist, die nur an der äußern Mündung etwas breit gedrückt und so zum Vibriren tauglich gemacht wird, welches Letztere durch das Einblasen der Luft bewirkt wird. Bei dem Fagott wird es vorn an das sogenannte S gesteckt, durch welches die Luft in das Instrument geblasen wird; bei der Oboe ist es unten schon fest an den sogenannten Stiefel, eine kleine messingene Röhre, gebunden, welche oben in dem Instrumente steckt.

Rohrflöte, eine gedeckte Orgelflötenstimme, bei welcher in dem Deckel einer jeden Pfeife ein Loch sich befindet, in welchem ein kleines Röhrchen steckt. Daher der Name. Die R. klingt, um eben jener ihrer Einrichtung willen, nicht unangenehmer, aber schärfer als ein Gedakt, und jede Pfeife läßt zugleich, jedoch nur ganz schwach, ihre Quinte hören. Sie wird zu 16, 8 und 4 Fuß disponirt und ist eine der zweckmäßigsten Orgelstimmen.

Rohrinstrumente sind alle aus Holz verfertigten Blasinstrumente, also Flöte, Oboe, englisch Horn, Klarinette, Bassethorn, Serpent u. s. w., weil deren Tonsäule sich in einem Rohr, oder vielmehr einer Röhre, die meist gebohrt ist, bildet.

Rohrmann, Heinrich Leopold, geboren zu Herzberg am Harz, wo er auch bei dem Organisten Wallis den ersten musikalischen Unterricht empfing; nachgehends bildete er sich in Hannover und Celle zu einem guten Klavier- und Orgelspieler, auch Contrapunktisten, und ward um 1798 Organist zu Clausthal, wo er im J. 1821 starb. Er hat verschiedene Klavier- und Orgelstücke und auch eine „Methode zum zweckmäßigen Choralspielen, nebst einer kurzen Anleitung zur guten Erhaltung einer Orgel" herausgegeben.

Rohrquinte, s. Quinte.

Rohrwerk, dasselbe was Schnarr- und Zungenwerk (s. diesen Artikel).

Rolandeau, (spr. Rolangdoh), Louise Philippine Josephine, gute französische Opernsängerin, geb. zu Paris im J. 1771, wurde 1789 in die Gesangsschule der großen Oper aufgenommen und namentlich von Lasuze unterrichtet, debütirte dann 1791 an der großen Oper und wurde auch bei diesem Institut engagirt. Nach einem Jahre jedoch ging sie ans Theater Feydeau und sang daselbst mit großem Glücke bis Ende 1801; dann trat sie in der italienischen Buffa-Oper auf, ging nach einiger Zeit aber wieder zum Theater Feydeau, und übernahm endlich 1806 die Direktion des Theaters in Gent. Doch schon zu Anfang des Jahres 1807 trat sie wieder, und zwar zum dritten Male, beim Feydeau-Theater ein, da ihr Unternehmen in Gent nicht prosperirt hatte, fand aber in den ersten Tagen des Mai's in genanntem Jahre bereits ihren Tod, indem sie mit ihrem Kleide einem Kaminfeuer zu nahe kam und so, ehe man ihr Hülfe bringen konnte, verbrannte.

Roll, Pierre Gaspard, geboren zu Poitiers im Jahre 1788, kam ins pariser Conservatorium, wo ihn insbesondere Reicha und Berton in der Komposition unterwiesen, und erhielt 1814 den großen Preis. Als Stipendiat der Regierung besuchte er nun Italien und schickte von dort mehrere gute Kirchen-

Digitized by Google

kompositionen an die Akademie der Künste ein. Nach Paris zurückgekehrt, schrieb er die Oper „Ogier le Danois“, welche er auch bei der großen Oper zur Aufführung einreichte; das Werk gelangte jedoch nicht auf die Bretter. Nachgehends verheirathet, zog er sich auf eine Besitzung zu Ville-d'Avray (bei Paris) zurück und scheint seitdem die Musik ganz aufgegeben zu haben.

Rolla, Alessandro, berühmter Violinspieler, geb. zu Pavia am 22. April 1757, zeigte schon frühzeitig gute musikalische Anlagen und erhielt zuerst Klavier-Unterricht bei einem Priester, Namens Sanpietro, worauf er nachgehends nach Mailand in die Schule des Fioroni kam. Hier in Mailand fing er bei Renzi das Studium der Violine an, welches er bei dem Violinisten Canti fortsetzte. Im J. 1782, wo sich sein Ruhm als einer der besten Violinspieler Italiens festgestellt hatte, wurde er nach Parma berufen und wirkte hier zuerst als Kammervirtuos und später, nach Giacomo Georgi's Tode, als Konzertmeister, bis er 1802 in Mailand als Orchesterdirektor an der Scala angestellt wurde. Drei Jahre darauf ernannte ihn der Vicekönig von Italien, Eugen Beauharnais, zu seinem ersten Violinisten und zum Professor am Conservatorium. In fortwährender Thätigkeit brachte er es zu einem hohen Alter und starb erst am 15. September 1841. Hoch ausgezeichnet als Violin- und Violaspieler, war er auch ein vortrefflicher Orchesteranführer und guter Komponist. Von seinen Arbeiten sind im Druck erschienen: Violin- und Viola-Konzerte, Variationen und Divertissements für Violine, Streichtrio's, Quartette und Quintette, Duo's für Violine und Viola und für zwei Violinen u. s. w.

Rolla, Antonio, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Parma im J. 1798, erhielt zuerst von seinem Vater Violin-Unterricht und ging dann nach Bologna, wo er eine Anstellung erhielt. 1822 unternahm er als Violinist eine Kunstreise nach Deutschland und kam 1823 auch nach Dresden, wo er an Polledro's Stelle als Konzertmeister angestellt wurde und bis ins Jahr 1836 sehr verdienstlich wirkte. In genanntem Jahre aber befiel ihn eine anhaltende Kränklichkeit, welcher er endlich auch am 19. Mai 1837 völlig unterlag. Die Violine behandelte er mit Meisterschaft und hat auch Mehreres dafür gesetzt, z. E. ein Konzert, mehrere Rondo's und Variationenpartien.

Rolle, Johann Heinrich, geb. zu Quedlinburg am 23. December 1718, kam in seinem 3ten Lebensjahre mit seinem Vater nach Magdeburg, wohin dieser als Musikdirektor berufen worden, und wurde von ihm schon frühzeitig in der Musik unterrichtet. Seine Anlagen und Fortschritte waren so gut, daß er in seinem 14ten Jahre schon den Organistendienst an der Petrikirche versehen konnte, auch schon Mancherlei komponirt hatte. 1736 bezog er die Universität Leipzig, studirte Philosophie und Jurisprudenz und ging dann nach Beendigung des akademischen Kursus nach Berlin, um sich nach einer Anstellung im Justizfache umzusehen. Jedoch machte ihn nach nicht gar langer Zeit die Liebe zur Tonkunst und der seinen musikalischen Fähigkeiten gezollte Beifall von der Juristen-Carrière abwendig und er trat, die Kunst fortan zum ausschließlichen Lebensberufe wählend, als Kammermusikus in die königl. preußische Kapelle. Hier blieb er bis 1746, wo er Organist an der Johanniskirche in Magdeburg wurde;

Digitized by Google

an derselben Kirche ward er 6 Jahre später, nach Ableben seines Vaters, Musikdirektor, welchem Amte er bis an seinen Tod, der am 29. Dezember 1785 erfolgte, mit Treue und Eifer vorstand. — R. war ein sehr beliebter Tonsetzer der vormozartischen Zeit und von seinen zahlreichen Arbeiten sind anzuführen: viele Kirchenkantaten; 16 Oratorien, z. E. „Der Tod Abels", „Davids Sieg", „Saul", „Jakob in Aegypten", „Abraham auf Moria", „Lazarus"; 9 Dramen und Kantaten, darunter z. E. „Mehala", „Die Schäfer", „Die Thaten des Herkules", „Der Sturm oder die bezauberte Insel", „Die Götter und Musen"; Motetten; geistliche und weltliche Lieder; Orgel- und Klavierfachen verschiedener Art; Konzerte und Solo's für verschiedene Instrumente, Sinfonien u. s. w. — Ein älterer Bruder von R., Christian Carl mit Vornamen, geb. 1714 zu Quedlinburg, war ebenfalls Musiker und starb in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts in Berlin, wo er an der Jerusalemer-Kirche Kantor gewesen war. Mehrere Kirchensachen seiner Komposition waren bekannt, die aber nicht grade hervorragend gewesen sein sollen.

Romagna oder **Romanesca**, s. Gagliarde.

Romagnoli, (spr. Romanjo—), Delfebo, geb. zu Siena um 1765, hatte seinen Landsmann Lorenzo Borzini zum Lehrer in der Musik und wurde 1795 Organist an der Kathedrale seiner Vaterstadt. Viele Kirchensachen von ihm waren in Italien bekannt. — Sein Bruder, Hettore R., zu Siena im Jahre 1768 geboren, machte ebenfalls bei Borzini seine musikalischen Studien, wurde nachgehends an der Kirche der Madonna di Provenzano in seiner Vaterstadt Kapellmeister und hat sich durch viele Kirchenkompositionen bekannt gemacht.

Romani, Stefano, zu Pisa am 2. Febr. 1778 geb., erhielt seine musikalische Ausbildung zu Neapel auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini, wo namentlich Sala und Tritto seine Kompositionslehrer waren, und schrieb Viel für die Kirche, außerdem aber auch die Opern „L'Isola incantata" und „I tre Gobbi".

Romanische Saiten, s. Saiten.

Romano, Aleffandro, s. Aleffandro Romano.

Romano, Giulio, s. Caccini.

Romantik, Romantisch. Diese Wörter bezeichnen das durch Abweichung von dem Bekannten und durch Erregung der Einbildungskraft sanft erschütternde Wunderbare in Erscheinungen und Begebenheiten. Es ist nicht zu verwechseln mit romanhaft, welches das Ueberspannte, Unnatürliche und Unglaubliche bedeutet, wie es häufig in den älteren Ritterromanen sich findet. Der Ursprung des Romantischen in der Poesie ist die im Mittelalter entstandene Vermischung der orientalischen Mythologie (Feen, Zauberer, Geister) mit dem Christenthum und dem Ritterwesen, woraus die Romanze der Spanier und die in der romanischen Sprache gedichteten Lieder der Provenzalen oder Troubadours (meist ritterliche Abenteuer) hervorgingen. Daher — vom Romanischen — scheint auch der Name zu stammen. So stellt man die Romantik, die in der Körperwelt die Ahnung des Geistigen und Unermeßlichen weckt, dem Plastischen entgegen, das, z. B. bei den Griechen, das Ideale zu verkörpern strebt; und so spricht man auch von einer romantischen Gegend, deren Schönheit nicht durch

Digitized by Google

bloße Naturkraft, sondern nach einem auf das Gefühl berechneten geistigen Gesetze angelegt scheint, welches man nicht sowohl erkennt als ahnt. Allem Gesagten ziemlich analog kann man die Romantik auch definiren als diejenige Geistesrichtung, welche, hervorgegangen aus dem Christen- und Ritterthum und den mittelalterlichen Elementen überhaupt, in Vermischung aber mit orientalisch-mythologischen Anschauungen, in der modernen Zeit sich frei entwickelte zu schöpferischer Begeisterung des von höheren Ahnungen ergriffenen Gemüthes, und, dem abgeschlossenen klassischen Alterthum gegenüber, als Aufflug in das Uebersinnliche, Unendliche, sich in allen Gattungen von Schrift- und Kunstwerken ausprägte. Die neuere romantische Schule in unsrer deutschen Poesie, als deren Haupt A. W. von Schlegel gilt, ist die Hauptvertreterin dieser Geistesrichtung und namentlich bestrebt sie sich in Kunst, Wissenschaft und Leben Propaganda für das specifisch Mittelalterliche zu machen, im Gegensatz zu der frühern sentimentalen Periode (Matthison, Hölty, Salis, Tiedge u. s. w.) einestheils und der Gräcität Wielands und selbst Schillers und Göthe's anderntheils. Es ist bekannt, daß auch in Frankreich sich eine romantische Dichterschule gebildet hat, als deren Haupt Victor Hugo anzusehen ist; auch sie lehnt sich gegen die Klassicität auf, mehr einseitig jedoch gegen die Klassicität ihres eignen Vaterlandes speciell, d. h. gegen die durch Racine, Corneille u. s. w. repräsentirte Richtung. — Das Christenthum war der Wendepunkt, wo Plastik in Musik überschlug, weil nur auf Tönen die Seele sich emporzuschwingen vermochte zum Unendlichen, und Musik mithin, als Gegensatz zur Plastik, die das Unendliche herabzieht in irdische Begrenzung, sich mit der christlichen Idee entfalten mußte, deren Ausdruck eben kein künstlerischer Stoff tiefer und reiner in sich birgt, als der verschwebende, geheimnißvolle Ton. Wo das Wort aufhört, beginnt das eigentliche Reich der Töne, und da, nach Jean Paul, das Romantische, das Schöne ohne Begrenzung ist, oder das schöne Unendliche, so wie es ein erhabenes giebt: so nannte E. T. A. Hoffmann mit Recht die Instrumentalmusik die romantischeste aller Künste. Eigentlich aber ist alle Tonkunst ihrem innersten Wesen nach romantisch, und wenn man in neuerer Zeit im Besondern noch von einer romantischen Schule in der Musik spricht, so ist dies nur ein Gattungsbegriff, der sich zumeist nur auf Aeußerliches, Formalistisches bezieht. Wie die französische romantische Dichterschule lehnen die musikalischen Romantiker (die ihren Ursprung ebenfalls in Frankreich haben und als deren Prototypen Chopin, Berlioz, und bei uns in Deutschland Schumann [in seiner ersten Zeit] und seine Nachahmer anzusehen sind) sich gegen die klassischen Kunstmaximen auf: sie suchen nicht das Ideal des Kunstwerkes in der schönen Uebereinstimmung von Form und Inhalt, für sie ist der Verstand nicht der Zügel des Herzens, sondern sie sehen die Form als etwas sekundäres an und zerbrechen sie, wo es ihnen gut dünkt, den Inhalt schrankenlos überfließen lassend.

Romanze, eine episch-lyrische Dichtungsart, deren Inhalt eine lyrisch durchgeführte Situation des Lebens ist. Die frühere Romanze (z. B. bei den Spaniern und den Deutschen vor Bürger) war mehr lyrisch und gleichsam ein Monolog, dem jedoch auch eine bestimmte Situation zu Grunde lag; die neuere R.

Digitized by Google

(Bürger, Uhland u. A.) hat mehr Epiſches. Sie kann ernſt und tragiſch oder heiter und komiſch ſein, ihr Inhalt iſt aber mehr das Raſche, Kecke, Kühne, Ritterliche, im Gegenſatz zur nordiſch-düſtern, ſchwermüthigen Ballade, in welcher auch das Epiſche noch mehr vorherrſcht. Der Charakter der R. iſt der des Volksliedes, deshalb muß die Situation einfach und die Sprache ſchlicht und gemüthlich ſein. In Bezug auf die Komponirung, unterliegt die Romanze denſelben Beſtimmungen, die überhaupt für die geſammte Lied-Kompoſition gelten. — Bei den Franzoſen iſt Romanze (Romance, ſpr. Romangß') ein Gattungsbegriff für das Liedartige im Allgemeinen. — Ein Tonſtück für bloße Inſtrumentalmuſik, das einen mehr liedartigen Charakter hat, nennt man auch hin und wieder Romanze und kommen dergleichen Inſtrumental-Romanzen ſowohl als zweite Sätze in Konzerten, Quartetten u. ſ. w., wie auch als ſelbſtſtändige Stücke für ein einzelnes Inſtrument (mit oder ohne Begleitung) vor; in letzterm Falle fällt es faſt immer mit dem Notturno oder mit ſonſtigen kantabel gehaltenen Stücken zuſammen.

Romberg, Andreas, vortrefflicher Violinſpieler und verdienter Komponiſt, geb. zu Vechte im Münſterſchen am 27. April 1767. Sein Vater, Gerhard Heinrich, geb. 1745 und geſt. als Muſikdirektor zu Münſter am 14. November 1819, war, ſelbſt guter Violinſpieler und Klarinettiſt, ſein Lehrer in der Muſik, und ſchon im Alter von 7 Jahren konnte er (Andreas) ſich als Violinſpieler öffentlich hören laſſen. Tagtäglich entwickelte ſich ſein Talent mehr und reicher, und bald begab er ſich in Gemeinſchaft mit ſeinem Vetter Bernhard R. (ſ. den folgenden Artikel) auf Reiſen, Holland und Frankreich beſuchend und mit Glück in Konzerten auftretend. Unter Studien und Reiſen kam das Jahr 1790 heran, und nun kamen die beiden Vettern nach Bonn in die Kapelle des Churfürſten Maximilian Franz von Köln, blieben hier bis zur Auflöſung dieſes Inſtituts durch die franzöſiſche Invaſion, und nahmen dann eine Anſtellung im hamburger Konzert- und Theaterorcheſter an. Von Hamburg aus gingen ſie im J. 1795 nach Italien, machten in allen Hauptſtädten dieſes Landes viel Glück, namentlich in Rom, wo ſie im Kardinal Rezzonico einen Protektor fanden, der ihnen die Vergünſtigung verſchaffte, auf dem Capitol ein Konzert geben zu dürfen, was vorher noch keinem Künſtler geſtattet worden war. Auf der Rückreiſe (im J. 1797) hielten ſie ſich in Wien auf und fanden bei Haydn eine liebevolle Aufnahme; Andreas machte hier namentlich als Quartettſpieler Glück, ſich auch in eigenen Quartett-Kompoſitionen producirend. 1797 nach Hamburg zurückgekehrt nahmen die Vettern ihre Stellen im Orcheſter wieder ein, gaben ſie aber nach nicht gar langer Zeit wieder auf, — Andreas, um ſich mit ganzer Muße der Kompoſition widmen zu können, und Bernhard, um 1799 wieder auf Reiſen zu gehen. Im J. 1800 reiſ'te Andreas auf Bernhards Veranlaſſung nach Paris, ſchrieb mit dieſem zuſammen für das Theater Feydeau die Oper „Don Mendoze", welche aber kein Glück machte und gab auch außerdem mehrere ſeiner Kompoſitionen heraus; dann verheirathete er ſich 1801 in Hamburg (mit Magdalene Ramcke) und ließ ſich dort häuslich nieder. 1809 ertheilte ihm die Univerſität Kiel das Diplom als Doktor der Philoſophie und Muſik, und 1815 leiſtete er einem

Digitized by Google

Rufe nach Gotha Folge, woselbst er, als Spohrs Nachfolger, herzogl. Kapellmeister wurde und in diesem Amte bis zu seinem Tode wirkte, welcher am 10. November 1821 erfolgte. — R's Ruhm als Violinspieler war, nach übereinstimmendem Zeugnisse aller seiner Zeitgenossen, wohlbegründet durch Schönheit seines Tones, durch die Solidität seiner Fertigkeit und durch die Noblesse seines Vortrags. Als Komponisten muß man ihn in Ehren halten wegen der Gediegenheit, mit der alle seine Sachen gearbeitet sind, wegen der Klarheit und Rundung seines Styls und wegen des angenehmen Flusses seiner Melodien; dabei hat man aber zu bedenken, daß er ein eigenartig schaffender, selbstständige Pfade wandelnder Tonsetzer nicht ist, sondern sich mit der Rolle eines Nachahmers von Haydn und Mozart begnügt. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind anzuführen: Sinfonien und Ouverturen, Violinkonzerte, Streich-Quintette und Quartette, Quintette für Flöte und Streichinstrumente, Variationen, Rondo's und Etüden für Violine, Sonaten für Klavier und Violine, Violinduette, ein Klavierquartett, Kirchensachen, größere Gesangstücke mit Orchesterbegleitung (z. E. „Die Kindesmörderin", „Die Glocke", „Die Macht des Gesanges" [Gedichte von Schiller], „Die Harmonie der Sphären" [Gedicht von Kosegarten]), acht Opern, darunter „Die Großmuth des Scipio" und „Die Ruinen von Paluzzi" u. s. w. — Von den zwölf Kindern des Andreas R. widmeten sich zwei Söhne der Musik: Ciprian Friedrich Marianne und Heinrich Maria. Der Erstere, am 28. Oktober 1807 zu Hamburg geb., bildete sich unter Bernhard Rombergs Leitung zu einem guten Cellisten, war von 1827—30 als dritter Violoncellist an der italienischen Oper in Petersburg, von 1830—1833 in Dorpat bei dem Privatquartett des Herrn von Liphart angestellt, und kam 1835 als erster Violoncellist an die deutsche Oper in Petersburg. Heinrich Maria R., am 4. April 1802 in Paris geb., wurde Violinist und kam 1827 als Konzertmeister an das deutsche Theater in Petersburg. — Zu erwähnen ist noch ein jüngerer Bruder des Andreas R., Balthasar, welcher 1777 zu Münster geb. wurde, sich zu einem fertigen Violoncellisten bildete, aber schon am 25. Juli 1793 starb; dann eine Schwester, Therese, welche 1778 geb. wurde, unter der Leitung des Domorganisten Antony und des Sängers Simonetti zu Münster sich zu einer vortrefflichen Altsängerin ausbildete und bei der Domkapelle in Münster angestellt war.

Romberg, Bernhard, der weltberühmte Violoncell-Virtuos, geboren am 11. November 1770 zu Dinklage im Münsterschen. Sein Vater, Anton R., geb. 1742 und gest. am 14. Dezember 1814, war Mitglied der ehemaligen Hofkapelle in Münster und unterrichtete ihn im Violoncellospielen. Anlagen und Fortschritte waren so bedeutend bei ihm, daß er als noch Knabe sich bereits öffentlich hören lassen konnte, worauf er dann auch bald mit seinem Vetter Andreas (s. den vorherg. Art.) die ersten Kunstreisen machte. Im vorhergehenden Artikel ist auch schon erwähnt, daß Bernhard und Andreas von 1790—1793 in Bonn angestellt waren, daß sie von dort nach Hamburg sich wendeten, wo sie im Orchester placirt wurden, und daß sie von 1795—1797 in Italien konzertirten, worauf sie bis 1799 wieder in Hamburg verweilten. In genanntem

Digitized by Google

Jahre nun ging Bernhard nach England und von dort aus nach Portugal und Spanien, bis er endlich im J. 1800 in Paris ankam. Hier erregte er in den Konzerten der rue de Clèry und in denen des Theaters des Victoires gerechtes Aufsehen, worauf ihm dann im J. 1801 eine Professur am Conservatorium angeboten wurde, die er auch annahm und bis ins J. 1803 bekleidete. Nun begab er sich wieder nach Hamburg (wo er übrigens schon im J. 1800, mit Katharine Ramcke, der Schwester von seines Vetters Andreas Frau, sich verheirathet hatte), und verweilte daselbst bis 1805, wo ihn der König von Preußen als ersten Violoncellisten in seine Kapelle berief. Die Begebenheiten des Jahres 1806 störten sein Wirken in Berlin und er machte demnach eine Reise nach Böhmen, Ungarn und zuletzt nach Wien, kehrte nach dem Frieden von Tilsit wieder nach Berlin zurück und blieb daselbst bis ins J. 1810. Dann ging er durch Schlesien und Polen nach Rußland, traf in Petersburg mit Ferdinand Ries zusammen und bereis'te mit diesem einen Theil der russischen Provinzen. Eben waren Beide im Begriff nach Moskau zu gehen, als sie die Nachricht von dem Brande dieser Stadt erhielten, und nun änderten sie ihre Reiseroute. Romberg ging nach Schweden und Dänemark, besuchte dann Bremen, Hamburg, Holland und Belgien, und machte endlich auch einen kurzen Besuch in Paris. Nachdem er mit dem Amtsantritte Spontini's in Berlin seine Stelle in der dortigen Kapelle niedergelegt hatte, machte er eine zweite große Reise nach Rußland, der Moldau und Wallachei, lebte zwei Jahre mit seiner ganzen Familie in Moskau und kehrte endlich 1827 nach Berlin zurück, abwechselnd hier und in Hamburg fernerhin privatisirend. Im J. 1840 machte er noch eine Reise nach Paris und ließ sich daselbst noch hören, ließ aber kaum mehr den Schatten von Dem erkennen, was er ehedem war. Nach Hamburg zurückgekehrt, starb er daselbst am 13. April 1841. — R. war in seiner Blüthezeit ein wahrhaft großer Virtuos: sein Spiel war von einer wunderbaren Vollendung und Meisterhaftigkeit im Technischen, sein Ton groß, edel und wohlklingend und sein Vortrag gefühl- und geschmackvoll. Was seine Solo-Kompositionen für Violoncello betrifft, so werden diese immer klassisch bleiben; muß man auch immerhin zugeben, daß sie in der Form etwas veraltet erscheinen und daß sie heutzutage für den Vortrag in Konzerten weniger effektuirend sind, so enthalten sie doch Musikalisch-Vortreffliches in Masse und sind namentlich für den Violoncellstudirenden unentbehrlich. Es bestehen diese Kompositionen in 9 Konzerten, 3 Konzertino's, Fantasien, Variationen, Rondo's, Polonaisen, Capricen über Nationallieder verschiedener Völker, Divertissements u. s. w. Ferner sind von seinen Produktionen anzuführen: Sinfonien, Ouverturen, Streich-Quartette und Trio's, Sonaten und Duo's für Violoncello, ein konzertantes Duo für 2 Hörner, und endlich die Opern: „Rittertreue", „Ulysses und Circe", „Die wiedergefundene Statue", „Der Schiffbruch". — Von den Kindern R's widmete sich ein Sohn, Karl, der Musik; er ist am 17. Januar zu Moskau geboren und wurde 1830 als Violoncellist am deutschen Theater in Königsberg angestellt. — Ein Bruder von R., Anton, am 6. März 1771 zu Münster geb., war Fagott-Virtuos und in den Orchestern von Stuttgart und München angestellt, und eine Schwester,

Digitized by Google

Angelika, zu Münster am 21. Juli 1775 geb., und daselbst noch vor einigen Jahren als Frau des Consistorialrathes Schlüter lebend, war sehr gute Sopransängerin und Klavierspielerin; eine lange Reihe von Jahren wirkte sie bei der Domkapelle als erste Sängerin. — Zum Beschluß ist noch des Enkels von R., Bernhard Hildebrand-Romberg, Erwähnung zu thun. Derselbe, ein Sohn von R's an den Kaufmann Hildebrand in Berlin verheiratheter Tochter Bernardine, wurde in ebengenannter Stadt im J. 1833 geb., zeigte frühzeitig viel Anlagen zum Violoncell-Spiel und wurde zuerst von Krautz in Berlin unterrichtet; dann war er in Hamburg während einiger Monate seines Großvaters Bernhard R's, und, nach dessen Tode, Prells Schüler, worauf er noch das Conservatorium in Paris besuchte und hier den ersten Violoncell-Preis erhielt. Von 1850 an ließ er sich in den meisten Kunsthauptstädten Europa's mit großem Beifall hören, mußte aber 1856, eines Handübels wegen, das Oeffentlich-Spielen aufgeben und wandte sich nun dem kaufmännischen Fache zu. Auf dem Comptoir der hamburg-amerikanischen Dampfschiff-Gesellschaft arbeitend, machte er im J. 1858 auf einem Schiffe derselben, der „Austria", eine Reise nach New-York; unterwegs — am 15. September des genannten Jahres — gerieth bekanntlich das Fahrzeug in Brand und unter den dadurch Verunglückten war auch der talentvolle, von Allen, die ihn kannten, geliebte Bernhard.

Ron, Martin, geb. zu Stockholm im J. 1790 als der Sohn eines Banquiers, war Kaufmann, dabei aber ein sehr geschickter Musikdilettant, der mehrere Instrumente mit Fertigkeit spielte und angenehm komponirte. Gestorben ist er schon am 20. Februar 1817, und zwar zu Lissabon, wo er sich Geschäfte halber eine Zeit lang aufhielt. Von seinen Kompositionen sind im Druck erschienen: ein Quintett für Klavier, Flöte Klarinette, Fagott und Horn; Andante und Polonaise für Fagott mit Orchesterbegleitung; Variationen für Klarinette mit Orchesterbegleitung (über ein finnisches Thema). Auch hat er in die leipz. allg. mus. Zeitung mehrere Aufsätze geliefert.

Roncaglia, (spr. Ronkalja), Francesco, ein vorzüglicher italienischer Sopransänger (Kastrat), geboren zu Faenza um 1750, kam, nachdem er schon in Italien mit Beifall gesungen, 1770 auch nach Deutschland und verweilte daselbst bis 1780, namentlich in Wien und Mannheim auftretend. Dann kehrte er wieder nach Italien zurück und machte dort auf den bedeutendsten Theatern noch bis in die neunziger Jahre Furore; von seinen späteren Lebensschicksalen ist Nichts bekannt geworden.

Ronconi, Domenico, berühmter ital. Tenorsänger und ausgezeichneter Gesanglehrer, geb. zu Lendinara in der Lombardei am 11. Juli 1772, erhielt von Abbate Cervellini in Triest den ersten Unterricht im Klavierspielen, Singen und der Harmonielehre, und war erst 18 Jahre alt, als er sich verheirathete und in Conegliano als Gesanglehrer niederließ. Nach der Invasion der Franzosen im J. 1795 ging er nach Venedig und hier betrat er im J. 1796 zum ersten Male die Bühne, und zwar mit solchem Erfolg, daß er bald für die bedeutendsten Theater Italiens Engagements erhielt. Nach einigen Jahren hatte sich sein Ruf so ausgebreitet, daß er für die italienische Oper in Petersburg

Digitized by Google

engagirt wurde und dort von 1801—1805 sang; darauf erregte er wieder bis 1809 in Italien Enthusiasmus und wurde dann in Wien Direktor der ital. Oper. 1810 ließ ihn Napoleon nach Paris kommen, und er wirkte hier bei den Konzerten und sonstigen musikalischen Festlichkeiten mit, die bei Gelegenheit der Vermählung des Kaisers mit Marie Louise stattfanden. Darauf sang er wieder auf verschiedenen Theatern Italiens, und 1819 endlich ging er als Hofopernsänger und Hofgesanglehrer nach München, wo er bis 1829 verweilte. Hierauf wendete er sich nach Mailand, errichtete hier eine Gesangschule, aus der viele bedeutende Künstler und Künstlerinnen hervorgingen und starb hier am 13. April 1839. Drei Söhne von ihm, Giorgio, Sebastiano und Felice, waren ebenfalls Sänger; der erstere, Giorgio, ist der bedeutendste von ihnen und hatte als Baritonist einen ausgezeichneten Ruf; Sebastiano war ebenfalls Baritonist, doch minder vortrefflich als Giorgio; und Felice endlich wirkte früher als Gesanglehrer in Würzburg.

Rondino, s. Rondo.

Rondo, franz. **Rondeau** (spr. Rongdoh), eigentlich ein Ringelgedicht, ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen; in seiner ersten Gestalt, die aber häufig verändert worden ist, aus 13 Zeilen bestehend, in welcher nur zwei Reime abwechselnd vorkommen, mit der Eigenthümlichkeit, daß die erste Zeile nach der dritten wiederkehrte und dann noch als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt ward. Nothwendig aber mußte dieser Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden sein, ja ihn verstärken und unterstützen und einen vollständigen Sinn abschließen. Die Franzosen versuchten sich zuerst in dieser Dichtungsart, wenn auch in Nachbildung des italienischen Sonetts, und Piccini war der Erste, der die Form derselben auch auf die Musik übertrug, indem er nämlich seine Bravour-Arien so einkleidete, daß sie zwei Hauptmotive hatten, die sich gegenseitig zu beantworten schienen und nach konzertanter Durchführung oft wiederholten. Lange Zeit blieb, diese Rondoform eine Lieblingsgestalt konzertirenden Gesanges in der Oper. Auch die reine Instrumentalmusik hat diese Form in ihr Bereich gezogen, und hier ist das Rondo ein Tonstück für ein oder mehrere Instrumente, in welchem das Hauptmotiv wenigstens 2-, wenn nicht 3- oder 4mal erscheint und bei jeder Wiederholung mit zweckmäßiger Veränderung durchgeführt wird. Dieses Hauptmotiv nun, oder der wiederkehrensollende Satz (von älteren Tonlehrern auch speciell Rondosatz genannt) beginnt das Stück — eine etwa vorausgeschickte vorbereitende Introduktion kommt hierbei nicht in Betracht —, und darauf wendet alsdann die Modulation sich zur Tonart der Dominante, oder ist eine Molltonart die Grundtonart, zur Tonart der Terz, in welcher sich ein mehr oder weniger ausgeführtes sogen. zweites Thema (Nebenthema) bildet, auf welches dann wieder das Hauptmotiv in der ersten Grundtonart folgt. Nun wird ein neues Nebenthema gebildet, gewöhnlich in irgend einer verwandten Tonart, man schließt in derselben und läßt dann wiederum das Hauptmotiv (in der ursprünglichen Grundtonart) folgen, worauf man zur Schlußkadenz übergeht: oder man wiederholt das zweite Thema (aber jetzt in der Grundtonart) und geht dann erst, nach nochmals wiedergekehrtem

Digitized by Google

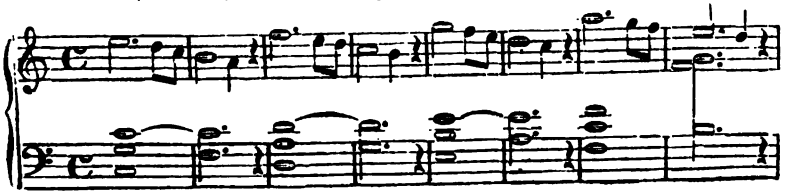
Hauptmotiv, zum Schlusse. Uebrigens kann auch die Wiederholung des zweiten Themas unterbleiben und statt dessen ein ganz neues Neben- oder Zwischenthema in einer verwandten Tonart gebildet werden. Das Rondo kann sowohl als selbstständiges, für sich bestehendes Tonstück, wie auch als Theil eines größern Tonwerkes — einer Sinfonie, Sonate, eines Quartetts, Konzerts u. s. w. — erscheinen; in letzterer Beziehung tritt es meist als Schlußsatz auf. Ist ein Rondo von kleinerm Umfange, d. h. kehrt das Hauptmotiv nur ein- oder zweimal wieder, und werden weniger Nebenthemas gebildet, so nennt man es ein Rondino oder Rondoletto (kleines Rondo).

Rondoletto, s. den vorhergehenden Artikel.

Rore, Cyprian de, oder van Roor, ein berühmter niederländischer Contrapunktist des 16ten Jahrhunderts, geboren zu Mecheln im J. 1516, ging in seiner Jugend nach Italien und erhielt seine musikalische Ausbildung in der Schule seines Landsmannes, des berühmten Hadrian Willaert, Kapellmeisters an der Markuskirche in Venedig. Nachgehends trat er in die Dienste des Herzogs Hercules II. von Ferrara, kehrte nach dessen Tode im J. 1559 nach Venedig zurück, und wurde als zweiter Kapellmeister an der Markuskirche angestellt, bis er 1563 nach dem Ableben seines Lehrers Willaert dessen Nachfolger als erster Kapellmeister wurde. Jedoch bekleidete er dieses Amt nur 18 Monate, indem ihn der Herzog Ottavio Farnese von Parma als Kapellmeister in seine Dienste berief. Auch in diesem Verhältniß wirkte er nicht lange, denn schon im J. 1565 starb er. — Verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Motetten, Messen, Vespervsalmen ꝛc. sind von ihm im Druck erschienen; dann befinden sich Arbeiten von ihm in mehreren Sammlungen aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts; endlich haben Hawkins und Burney in ihren Musik-Geschichten Einiges von ihm abdrucken lassen.

Rosa, Salvatore, auch Salvatoriello genannt, der berühmte Maler und Kupferätzer, zugleich satyrischer Dichter und Tonkünstler; wegen des letztern Umstandes ist er hier anzuführen. Er wurde zu Renella im Königreich Neapel am 20. Juni 1615 geboren und starb, nach einem ziemlich unstäten und abenteuerlichen Leben, zu Rom im J. 1673. Madrigale und Kantaten seiner Komposition besaß Burney in Mscrpt., und Dr. Crotch hat eine von den Kantaten in seinen „Specimens etc.“ mitgetheilt. Von den noch erhaltenen Satyren R's heißt eine „La Musica“ und diese hat Mattheson zu seiner Schrift „Mithridat wider das Gift einer welschen Satyre“ Veranlassung gegeben.

Rosalie, auch Schusterfleck und Vetter Michel, nennt man die unmittelbare Transponirung eines kurzen melodischen Satzes, einer Phrase, auf eine höhere oder tiefere Stufe in mehrmaliger Wiederholung, z. B.



Digitized by Google

Der Name Rosalie kommt daher, weil das alte italienische Lied „Rosalia, mia cara“ aus weiter fast Nichts als solchen aneinandergereihten Transpositionen bestand; eben so schreibt sich der Ausdruck Vetter Michel vom deutschen Volksliede gleiches Namens her, welches mit einer solchen Transposition beginnt. — Die häufige Anwendung von Rosalien zeugt von Erfindungs-Armuth und Mangel an Fähigkeit, einen musikalischen Gedanken gehörig fortzuentwickeln. Ihrer ganzen Natur nach sind die Rosalien nur Flicklappen und Fetzen, und im Hinblick auf diese Eigenschaften hat man ihnen auch den Spottnamen „Schusterflecke“ beigelegt.

Rosario, Antonio do, geboren zu Lissabon am 20. Juni 1682, trat zu Belem in den Hieronymiter-Orden und studirte dann vorzugsweise die Musik. Die Portugiesen schätzen ihn als einen ihrer gründlichsten Contrapunktisten und es waren mancherlei Kirchensachen von ihm bekannt. Wann er gestorben, ist nicht anzugeben.

Rose, Johann Heinrich Viktor, geb. zu Quedlinburg am 7. Dezember 1743, hatte bis in sein 13tes Jahr bei seinem Vater, Stadtmusikus in genannter Stadt, musikalischen Unterricht und wurde dann von der Prinzessin Amalie von Preußen seines Talentes wegen mit nach Berlin genommen und der Leitung Mara's und Grauels übergeben, welche ihn zu einem tüchtigen Violoncellisten bildeten. Bis 1763 verweilte er in Berlin; dann trat er als Kammermusikus in die Dienste des Fürsten von Anhalt-Bernburg, blieb hier bis 1767 und machte dann bis ins Jahr 1768 eine Kunstreise, worauf er als Kammermusikus in der Kapelle des Fürsten von Anhalt-Dessau angestellt wurde. In diesem Verhältniß bis 1772 verbleibend, erhielt er zu dieser Zeit den Ruf als Organist an der Hauptkirche seiner Vaterstadt Quedlinburg und verwaltete dieses Amt bis zu seinem im J. 1808 erfolgten Tode. Als Komponist ist er nur bekannt geworden durch einige Violoncell-Solo's und durch Melodien zum quedlinburger Gesangbuch.

Roseingrave, oder **Rosingrave**, (spr. Rosingrehw'), Thomas, geb. gegen Ende des 17ten Jahrhunderts zu Dublin, wo sein Vater, Daniel R., Organist an der St. Patrickkirche war. Von diesem seinem Vater erhielt er auch den ersten Musik-Unterricht, und zwar waren seine Anlagen und Fortschritte so bedeutend, daß ihn das Kapitel von St. Patrick mit einem Stipendium zu einer Bildungsreise nach Italien versah. So kam er 1710 nach Rom, wo er mit Eifer den Contrapunkt studirte und mit Alessandro Scarlatti und dessen Sohn Domenico in freundschaftliche Verbindung trat. Um 1720 nach England zurückgekehrt, wurde er im Orchester des Haymarket-Theaters in London angestellt, und dann 1725 als Organist an der St. Georgskirche (Hannover-Square). Späterhin verfiel er in Irrsinn und man war genöthigt, ihm Keeble zum Nachfolger zu geben; jedoch lebte er noch bis zum J. 1750. Von seinen Kompositionen, die Burney gründlich, aber trocken nennt, kennt man noch: einige Gesangstücke, als Einlage in die Oper „Narcisso“ von Dom. Scarlatti verfaßt, Fugen für Klavier oder Orgel, Flötensolo's, Anthems.

Rosellen, Henri, geb. zu Paris um 1811 als der Sohn eines Klavierfabrikanten, trat ins Conservatorium und wurde hier im Klavierspielen Pradhers

Digitized by Google

und in der Harmonielehre Dourlens Schüler. 1830 unterrichtete ihn Fétis im Contrapunkt, und nachdem dieser von Paris weg nach Brüssel gegangen war, setzte R. bei Halevy seine tonwissenschaftlichen Studien fort. Nachgehends war er als Klavierlehrer viel beschäftigt und lebt auch als solcher gegenwärtig noch in Paris. Komponirt und publicirt hat er eine Masse von Fantasien, Rondo's, Variationen u. s. w. meist über Opernthema's, die einmal bei den Dilettanten niederer Ordnung ihre Zeit hatten.

Rosenbaum, Madame, s. Gaßmann.

Rosenbusch, Johann Conrad, geb. am 1. August 1673 zu Seeberg im Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt, wurde in seinem 11ten Jahre von seinem Vater, einem Prediger, um sein früh erwachtes Musiktalent auszubilden, zu dem berühmten Pachelbel geschickt, bei dem er 5 Jahre blieb und ihm auch noch nach Stuttgart folgte, um während fernerer 2 Jahre des Meisters Unterricht zu genießen. Dann machte er als Orgelspieler eine erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland, hielt sich längere Zeit in Gotha auf und wandte sich endlich nach Hamburg, von wo aus er 1693 als Organist nach Itzehoe berufen wurde. Hier blieb er 20 Jahre lang, worauf er dann in gleicher Eigenschaft nach Glückstadt ging. Daselbst starb er erst um 1745. — Er galt seiner Zeit für einen ausgezeichneten Orgelspieler und guten Komponisten; von seinen Arbeiten kannte man Kirchenstücke, Klavier- und Orgelsachen.

Rosenhain, Jakob, vortrefflicher Klavierspieler und talentvoller Komponist, geb. zu Mannheim am 2. Dezember 1813. Sein Vater, ein jüdischer Banquier und ursprünglich sehr vermögend, gerieth durch die drückenden Kriegsjahre in große Verluste, zog sich deshalb von allen Geschäften zurück und lebte nur der Erziehung seiner Kinder. Jakob, das älteste derselben, äußerte schon im zartesten Alter ein außerordentliches Talent für Musik, und dies bewog die Eltern ihm Klavier-Unterricht geben zu lassen. Einige mittelmäßige Lehrer, die man ihm zuerst gab, genügten gar bald nicht mehr, und vertraute man ihn nun der Leitung Jakob Schmitts an. Dieser nahm den Knaben, welcher damals 9 Jahre zählte, auf einer Reise nach der Schweiz mit sich, und in Basel trat der kleine R. zum ersten Male in einem Konzerte seines Lehrers öffentlich auf. Im Jahre 1824 spielte er in mehreren Konzerten zu Mannheim und setzte alle Anwesenden in das lebhafteste Erstaunen sowohl durch seine mechanische Fertigkeit, wie noch viel mehr durch den geschmackvollen, über seine Jahre hinausgehenden verständigen Vortrag. Im März des Jahres 1825 hörte der Fürst Egon von Fürstenberg den kleinen Virtuosen in einem Konzerte, und nahm ihn unter Zustimmung der Eltern mit nach Donaunschingen, wo er zwei Jahre lang den Unterricht Kalliwoda's genoß. In Karlsruhe trat R. 1827 zum ersten Male mit eigenen Kompositionen auf, und spielte unter Anderm Variationen mit Orchesterbegleitung. 1828 trat er in Frankfurt a. M. mit großem Erfolge auf und wählte diese Stadt von nun an zu seinem (vorläufig) bleibenden Aufenthalte; bei Schnyder von Wartensee machte er noch umfassende Kompositionsstudien. Während Paganini's Anwesenheit in Baden-Baden im J. 1830 trat R. in einem Konzerte auf, welches jener gab; Paganini wurde von dem trefflichen

Digitized by Google

Spiele R's so in Bewunderung gesetzt, daß er dem jungen Künstler in einem äußerst schmeichelhaften Schreiben Beweise seiner Anerkennung gab. Zu Anfang der vierziger Jahre ging R. nach Paris und lebt auch gegenwärtig noch daselbst, geachtet als eine der hervorragendsten artistischen und speciell musikalisch-artistischen Individualitäten. Von seinen geist- und geschmackvollen Kompositionen sind erschienen: Sonaten, Trio's, Quartette, Salon- und Charakterstücke, Etüden für Pianoforte, Lieder und Gesänge u. s. w.; auch eine Sinfonie ist in neuerer Zeit vortheilhaft bekannt geworden; und zwei Opern hat er bis jetzt auf die Bühne gebracht: „Der Besuch im Irrenhause" (schon mit 19 Jahren komponirt und in Frankfurt aufgeführt) und „Le Démon de la Nuit" (in Paris, aber ohne großen Erfolg, gegeben). — Ein jüngerer Bruder von ihm, Eduard mit Vornamen, zu Mannheim im J. 1818 geb., ist ebenfalls tüchtiger Klavierspieler und lebt als gesuchter Lehrer in Frankfurt a. M. Theoretische Studien hat er bei Schnyder von Wartensee gemacht und auch Einiges für Klavier komponirt und herausgegeben.

Rosenkranz, Franz, seiner Zeit ein vortrefflicher Oboist, geb. 1761 zu Podleschtin, einem Dorfe bei Schlan in Böhmen, war zuerst Kapellmeister beim Regiment Kinsky, alsdann erster Oboist beim ständischen Theater und bei der Stadtgarde in Prag und ging endlich im J. 1802 nach Wien, wo er am neuerbauten Theater an der Wien angestellt wurde, aber schon am 8. Dezember 1807 starb.

Rosenmüller, Johann, um 1615 in Sachsen geb., erhielt seine musikalische und wissenschaftliche Ausbildung zu Leipzig, wo er auch um 1640 Collaborator an der Thomasschule wurde. An dieser war damals Tobias Michaelis, ein gelehrter, aber sehr kränklicher Mann, als Kantor und Musikdirektor angestellt. R., noch jung und kräftig, auch arbeitslustig, benutzte diese körperlichen Umstände des Michaelis, die denselben häufig an der Erfüllung seiner Berufsgeschäfte hinderten, durch Uebernahme des demselben obliegenden Unterrichts Beweise von seinen musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten zu geben, und brachte es dadurch endlich sogar so weit, daß er einen eignen Chor bildete und denselben neben dem des Michaelis öffentlich auftreten lassen durfte. Die vortrefflichen Leistungen dieses Sängerchors verbreiteten R's Ruf als eines tüchtigen Musikers, den er dann nicht minder auch durch mancherlei Kompositionen für jenen (Motetten u. s. w.) unterstützte. Sicher wäre er 1657, als Michaelis starb, zu dessen Nachfolger ernannt worden; aber schon zwei Jahre früher war er in Folge eines unnatürlichen Lasters in Untersuchung und gefänglich eingezogen worden. Er fand Mittel, aus der Haft zu entkommen, und floh nach Hamburg, von wo aus er mehrmals Begnadigungs-Gesuche an den Churfürsten nach Dresden schickte, deren einem er auch die schöne Melodie zu dem Choral: „Straf' mich nicht in Deinem Zorne", welche er in Hamburg komponirt hatte und die noch jetzt gesungen wird, beilegte. Alle seine Bitten waren jedoch vergebens, und so ging er nun nach Italien, und suchte als Musiker hier seinen Unterhalt, den er in Venedig auch bald fand. Er galt hier für einen der tüchtigsten Lehrer in der Musik, der von fremden und einheimischen jungen

Digitized by Google

Künstlern aufgesucht wurde. Um 1680 berief ihn der Herzog von Braunschweig zu seinem Kapellmeister, und als solcher starb er im J. 1686. — Von den Kompositionen R's, der u. a. von Mattheson und Printz mit großem Lobe erwähnt wird, sind als gedruckt anzuführen: 3- bis 7stimmige Kernsprüche des alten und neuen Testaments (Hamburg, 1648—1652); „Studentenmusik für 3 und 5 Instrumente" (bestehend aus Allemanden, Pavanen, Sarabanden, Couranten und anderen Tanzstücken, 1654 zu Leipzig erschienen); 12 Kammersonaten für 5 Instrumente (Venedig, 1675). Viele andere sind verloren gegangen. Auch wird ihm die bekannte Choralmelodie: „Alle Menschen müssen sterben" zugeschrieben.

Rosetti, Franz Anton, eigentlich Rößler geheißen, geb. zu Leitmeritz in Böhmen im J. 1750, war ursprünglich zum geistlichen Stande bestimmt, studirte auch in Prag Theologie und erhielt mit 19 Jahren die weltpriesterliche Tonsur; seine entschiedene Neigung zur Musik aber, welche er seit früher Jugend mit Eifer und Talent getrieben hatte, vermochte ihn, dem geistlichen Stande zu entsagen, und nach glücklich erhaltenem Dispens begab er sich behufs seiner höhern Ausbildung auf Reisen, bis er 1780 als Kapellmeister in fürstl. Oettingen-Wallersteinsche Dienste trat. 1782 besuchte er Paris, und 1789 wurde er als Hofkapellmeister nach Schwerin berufen, welche Stelle er aber nicht lange bekleidete, denn schon am 30. Juni 1792 starb er zu Ludwigslust. — R. war ein fruchtbarer Tonsetzer und seine Kompositionen — freilich bloß Nachahmungen Haydn'scher Manier — waren ihrer Zeit sehr beliebt; es sind davon anzuführen: Sinfonien (darunter auch ein Tongemälde „Telemach und Calypso"), Streich-Quartette und Quintette, ein Sextett für Flöte, Violine, 2 Hörner, Viola und Violoncell, Trio's für Klavier, Violine und Violoncell, Harmoniemusiken, Konzerte für Flöte, Klarinette, Horn und Klavier, Violinduette und andere Instrumentalsachen; dann auch Kirchensachen, und darunter besonders das Oratorium „Der sterbende Jesus" und ein Requiem.

Rosingrave, s. Roseingrave.

Rosini, oder **Rossini,** Girolamo, der erste in der päbstlichen Kapelle angestellte Kastrat, oder doch einer der ersten, geboren zu Perugia (daher auch R. da Perugia genannt) in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Durch Clemens VIII. in der päbstlichen Kapelle angestellt, hatte er hier mit den Verfolgungen und Intriguen der spanischen Falset-Sänger (welche die Sopranpartien sangen, [s. Kastrat]) zu kämpfen und wußten es diese sogar dahin zu bringen, daß er von der Kapelle ausgeschlossen wurde. Aus Kummer darüber trat er in ein Kloster und wurde Franziskaner; der Pabst jedoch, welcher seinen Gesang liebgewonnen hatte und erst später von den Umtrieben der Spanier erfuhr, hob das Mönchsgelübde auf und stellte ihn wieder in der Kapelle an (im J. 1601). Gestorben ist er erst am 23. September 1644.

Rosner, Franz, sehr guter Tenorist, geboren zu Waitzen in Ungarn am 2. Dezember 1800, hieß eigentlich Rosnik, verwandelte diesen seinen Namen aber, als er gegen den ausdrücklichen Willen seines Vaters, der Militär war, das Theater betrat, in den deutschen Rosner. Den ersten Musik- und insbesondere Gesangunterricht erhielt er als Sängerknabe an der Domkirche in Pesth,

Digitized by Google

und war es beſonders der Kapellmeiſter Stünzel, der ſeiner vorſorglich ſich annahm. Bis zu ſeinem 15ten Jahre blieb er in Peſth; der Gedanke Künſtler zu werden, war damals noch keineswegs in ihm erwacht, ſo lieb er auch das Singen gewonnen hatte und ſo vielen Beifall ihm auch ſeine herrliche Sopranſtimme einbrachte. Sein Vater hatte ihn zum Kaufmann beſtimmt und brachte ihn auch in ein anſehnliches Handlungshaus zu Wien in die Lehre. Kaum jedoch hatte er hier einige Meſſen im Stephansdom und andere Muſikaufführungen mit angehört, als die Neigung zur Kunſt mächtig in ihm emporloderte. Er wandte ſich an Preindl, legte vor dieſem Proben ſeiner Geſangsfähigkeiten ab und erhielt die Erlaubniß, im Chore der Stephanskirche mitzuwirken. Seine Stimme hatte bereits mutirt und ſich in einen angenehmen, kräftigen Tenor umgeſetzt; nun redete man ihm zu aufs Theater zu gehen, und, nicht minder getrieben von eigenem leidenſchaftlichen Drange, gab er, aller väterlichen Ermahnungen und Drohungen ungeachtet, bald nach und den Kaufmannsſtand auf. Im Juli 1820 trat er auf dem leopoldſtädter Theater zum erſten Male auf, und zwar mit ſolchem Erfolg, daß ihn Weigl ſogleich für die Hofoper engagirte und ihm auch noch Geſangunterricht gab. Drei Jahre ſang er auf der Hofbühne, dann, als Barbaja die Oper am Kärnthnerthor-Theater in Pacht nahm, ging er nach Amſterdam, und von da, nach zweien Jahren, nach Braunſchweig. Mit Schluß des Jahres 1829 reiſ'te er nach London, trat dort mit größtem Beifall auf, und ſang nach ſeiner Rückkehr auf den Continent wieder in Amſterdam und darauf in Brüſſel. Von letzterer Stadt vertrieb ihn die Revolution; nun ging er nach Kaſſel, nahm nach der Auflöſung des Theaters daſelbſt ein Engagement in Darmſtadt an und kam endlich im J. 1833 nach Stuttgart. Hier ſtarb er leider ſchon am 3. Dezember 1841. — Seine Stimme war von großem Umfang, ſehr klangvoll und biegſam, ſo wie auch ſein Vortrag ſehr gelobt wurde; weniger günſtig ſprach man von ſeiner Aktion und ſoll auch ſeine Ausſprache nicht ſehr deutlich geweſen ſein. — Seine Frau, Flora, geborene Turbani, zu Amſterdam im J. 1810 geb. und mit ihm ſeit 1824 verheirathet, hatte als Sängerin einigen Ruf.

Roſſ, John, geb. im J. 1764 zu Newcaſtle (in England), erhielt daſelbſt auch ſeine erſte muſikaliſche Bildung, und wurde 1783 Organiſt an der St. Paulskirche zu Aberdeen, dieſe Stelle über 50 Jahre verwaltend. Es ſind von ihm Konzerte, Sonaten, Variationen und andere Stücke für Klavier, 3ſtimmige Hymnen mit Orgelbegleitung, Lieder für eine Singſtimme u. ſ. w. erſchienen.

Roſſadern. Die Orgelbauer verbinden die vorderen Theile der Orgelbälge mit eiſernen Gelenken und mit Riemen von Roſſleder, oder auch mit getrockneten Flechſen aus den Füßen der Pferde, und dieſe nennen ſie Roſſadern. Die Verbindung der Bälge an dieſer Seite muß nicht allein winddicht, ſondern auch mit dem zäheſten Material geſchehen, damit durch das häufige Auf- und Zugehen des Balges die Verſchließung hier nicht zu bald abgenützt wird; Roſſadern ſind jedenfalls dauerhafter als Riemen, welche viel leichter brechen und auch mehr dem Einfluſſe der Witterung ausgeſetzt ſind.

Roſſelli, ſ. Rouſſel.

Digitized by Google

Rossi, Gräfin, s. Sontag (Henriette).

Rossi, Francesco de, Canonikus an der Metropolitankirche zu Bari im Königreich Neapel, um 1680, machte sich bekannt durch Kirchenstücke, welche zu Venedig 1688 im Druck erschienen und durch die Opern: „Il Sejano moderno della Tracia", „Corilda, o l'amor trionfante della vendetta", „La pena degl' occhi".

Rossi, Lorenzo, geb. zu Florenz im J. 1760, machte seine ersten musikalischen Studien bei seinem Landsmann Bartolomeo Felici, hatte 1775 einigen Unterricht bei Paisiello in Neapel, und trat, als der ebengenannte Meister nach Rußland abreis'te, auf das Conservatorium di S. Onofrio, wo er 5 Jahre blieb und insbesondere bei Insanguine und Cotumacci Kompositionsstudien machte. Nach Florenz zurückgekehrt, schrieb er zuerst viele Kirchensachen und die Kantate „l'Umanità"; später aber brachte er auf verschiedenen Theatern Italiens folgende Opern zur Aufführung: „Ifigenia in Aulide", „I due fratelli ridicoli", „Antigono", „Il Geloso in cimento", „Le due Cognate in contesa", „Lo Sposo burlato". 1784 erschienen zu Florenz auch Sinfonien von ihm im Druck.

Rossi, Luigi oder Aloigi, geboren zu Neapel in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, lebte um 1620 zu Rom und war besonders als Kantaten-Komponist hochberühmt. Uebrigens war er auch einer der Ersten, welche sich in der Form der Kantate versuchten. Auf dem brittischen Museum zu London und in Oxford befinden sich viele Kantaten von ihm, und auf der Bibliothek Magliabecchi in Florenz fand Burney eine Scene aus einem Oratorium von R., welches den Titel führte: „Giuseppe figlio di Giacobbe".

Rossi, Michel Angelo, im Anfang des 17ten Jahrhunderts zu Rom geb. und daselbst bis um 1660 lebend, war ein vortrefflicher Violin- und Orgelspieler — als letzterer ein Schüler Frescobaldi's — sowie auch geschätzter Komponist. 1625 brachte er eine Oper „Erminia sul Giordano" zur Aufführung, in deren Prolog er selber als Apollo mitwirkte, der die Violine spielend vorgeführt wurde. Diese Oper erschien 1627 auch im Druck. Ferner kamen von ihm Klavier- und Orgelstücke heraus unter dem Titel: „Intavolatura d'organo e cembalo" (Rom, 1657).

Rossi, Pasqualina, in dem Conservatorium der Incurabili in Venedig erzogen, gehörte in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu den ausgezeichnetsten Sängerinnen Italiens und lebte noch zu Anfang unsres Jahrhunderts.

Rossini, Gioachimo, der berühmte Opern-Komponist, von seinen Landsleuten „Der Schwan von Pesaro", von sonstigen Bewunderern „Der König der Melodie" genannt. Er wurde am 29. Februar 1792 zu Pesaro im Kirchenstaate geboren. Sein Vater, Giuseppe R., war ein herumziehender Musikus, der die Messen und Jahrmärkte des Kirchenstaates besuchte und in den Orchestern der bei diesen Gelegenheiten errichteten Theater als Hornist wirkte; seine Mutter, Anna, geborene Guidarini, sang zweite Partien auf diesen Wanderbühnen. Ueber R's Musiktreiben in der Kindheit existiren zwei Versionen: nach

Digitized by Google

der erſten hätte er erſt mit 12 Jahren angefangen ſich mit Muſik zu beſchäftigen; nach der zweiten und wahrſcheinlichern, blies er ſchon im 6ten Jahre neben ſeinem Vater zweites Waldhorn in den Jahrmarkts-Orcheſtern. Ordentlichen und regelmäßigen Muſikunterricht erhielt er erſt, als ſeine Eltern die Schönheit ſeiner Stimme gewahrten; das war im J. 1804, wo er nun dem Angelo Teſei in Bologna übergeben wurde, der ihn im Klavierſpielen und Singen unterwies und im Verlaufe zweier Jahre ſo weit brachte, daß er in verſchiedenen Kirchen die Sopranſoli übernehmen und geſchickt accompagniren konnte. Nun ſchloß er ſich im J. 1806 den Wanderungen ſeiner Eltern an und machte in Lugo, Ferrara, Forli, Sinigaglia und anderen Städten theils den maestro al cembalo (Accompagnateur) und Correpetitor, theils ließ er ſich als Sänger hören. Im J. 1807, als ſeine Stimme mutirte, ging er nach Bologna zurück, wurde daſelbſt ins Lyceum der Muſik aufgenommen und erhielt vom Pater Mattei Unterricht in der Tonſetzkunſt. Dem Schulzwange ſich zu unterwerfen war aber R's muſikaliſche Organiſation am allerwenigſten geneigt: in ſeinem Drang zum Produciren und mit dem Ideal vor der Seele, als Opernkomponiſt ſich Lorbeern zu erringen, begriff er nicht die Nothwendigkeit und Nützlichkeit der weitſchichtigen harmoniſchen Uebungen, die ihn Mattei machen ließ. Zudem war dieſer auch gar nicht der Mann dazu, um die genial angelegte Natur R's begreifen und leiten zu können: ihm galt ein ſattelfeſter Contrapunktiſt als das Höchſte und eine andere Methode als die, ſeine Zöglinge zu gewiegten Kirchenkomponiſten zu bilden, kannte er gar nicht. Das paßte nun aber gar nicht in R's Kram; er wollte Opern machen, und was ihn nicht direkt in dieſer Beziehung förderte, das verwarf er als pedantiſch und langweilig. So kam es, daß er, kaum im Beſitz der nothwendigſten harmoniſchen Kenntniſſe und der Elemente des einfachen Contrapunktes, ſich der Mentorſchaft des Pater Mattei entzog und auf eigene Hand und Manier ſich forthalf. Namentlich beſchäftigte er ſich jetzt fleißig damit, Haydn'ſche und Mozart'ſche Sinfonien und Quartette aus den Stimmen in Partitur zu ſetzen, und geſtand nachgehends ſelber, daß er durch dieſe Arbeit mehr und beſſere Einblicke in die Myſterien der Kunſt gewonnen habe, als ihm Mattei je hätte verſchaffen können. Die erſten größeren Kompoſitions-Verſuche R's fallen in die Jahre 1808 und 1809 und beſtanden in einer Kantate „Il Pianto d'Armonia", einer Sinfonie für Orcheſter und Streichquartetten, welche letztere man, ſehr gegen den Willen ihres Verfaſſers, ſpäter herausgegeben hat. In den erſten Monaten des Jahres 1810 kehrte er nach Peſaro zurück und fand hier bei einigen Kunſtfreunden, vornehmlich aber bei einer Familie Perticari, die wohlwollendſte Unterſtützung für ſeine Beſtrebungen. Die genannte Familie war es auch, durch deren Bemühungen er das Engagement erhielt, für das Theater San Mosè in Venedig ſeine erſte Oper zu ſetzen. Es war dies die einaktige Buffa „La Cambiale di matrimonio", welche im Herbſt des Jahres 1810 aufgeführt wurde und leidlichen Erfolg hatte. Weniger glückte es ihm mit ſeiner zweiten Oper (auch einer Buffa), „L'Equivoco stravagante", die er im J. 1811 für das Theater del Corso in Bologna lieferte; ungeachtet des Talentes der Marcolini, welche die Hauptpartie ſang, gefiel die Oper gar

Digitized by Google

nicht. Doch wetzte R. diese Scharte noch in demselben Jahre wieder aus durch „Demetrio e Polibio“, welche Oper auf dem Theater Valle in Rom zur Aufführung kam und in welcher Mombelli und seine Töchter sangen. Ein Quartett besonders war es, das sich darin als höchst wirksam bemerklich machte; es ist nachgehends als Einlage in andere R'sche Opern verwendet worden. Auf eine unzweideutige Art bekundete sich die Fruchtbarkeit des jungen Tonsetzers im J. 1812, denn nicht weniger als 5 Opern brachte er in demselben auf die Bühne: „L'Inganno felice“ (auf dem Theater San Mosè in Venedig), „Ciro in Babilonia“ (mehr eine Art dramatisches oder theatralisches Oratorium, auf dem Teatro Communale in Ferrara), „La Scala di seta“ (auf San Mosè in Venedig), „La Pietra del paragone“ (auf der Scala in Mailand) und „L'Occasione fà il ladro“ (für Venedig geschrieben). Es war in diesen hastig hingeworfenen Opern nicht Alles gut und mehrere derselben machten sogar Fiasko; aber ein schönes Terzett in dem „Inganno felice“, einige Arien und besonders ein Chor aus „Ciro“ (dessen Kantilene später zum Thema der Kavatine „Ecce ridente etc.“ im „Barbier“ benutzt wurde), endlich die Kavatine „Ecco pietosa tu sei la sola“ und das Finale des ersten Aktes aus „La Pietra del paragone“, ließen keinen Zweifel über den Erfindungs-Reichthum des neuen Maestro übrig. Der eigentliche Ruhm desselben datirt aber erst vom J. 1813 ab, und zwar war es der „Tancredi“, in diesem Jahre auf der Fenice in Venedig in die Scene gebracht, welcher ganz Italien in einen förmlichen Rausch des Entzückens versetzte. Dasselbe Jahr brachte auch noch „L'Italiana in Algeri“, welche ebenfalls sehr gefiel, und „Il Figlio per azzardo“. Im J. 1814 arbeitete er ausschließlich für Mailand und brachte daselbst „Aureliano in Palmira“ und „Il Turco in Italia“ (ein Pendant zur „Italiana in Algeri“) zur Aufführung, aber ohne grade eklatanten Erfolg. In dieses Jahr mag auch wohl der „Sigismondo“ fallen, eine der schwächsten und liederlichsten Produktionen Rossini's. Von dem Impressario Barbaja für Neapel engagirt, debütirte er daselbst im Herbst des Jahres 1815 mit der „Elisabetta, Regina d'Inghilterra“, welche ungemeines Glück machte. Als Ouvertüre zu dieser Oper nahm er die ursprünglich für den „Aureliano“ komponirte herüber, und ist diese wiederum dieselbe, welche nachgehends sehr häufig dem „Barbier“ vorangeschickt wurde und noch wird. Die der „Elisabetta“ zunächst folgende Oper war „Torwaldo e Dorlisca“, die zur Karnevals-Stagione des J. 1816 auf dem Teatro Valle in Rom aufgeführt wurde, aber nicht sehr gefiel; ihr folgte bald der „Barbiere di Seviglia“, welcher ebenfalls in Rom, aber auf dem Theater Argentina, zuerst in Scene ging. Die Umstände, die sich bei den ersten Vorstellungen dieser Oper ereigneten, sind sonderbar genug, um sie nicht mit Stillschweigen zu übergehen. Bekanntlich hatte Paisiello schon früher das Sujet des „Barbiers“ behandelt und seine Oper in Petersburg auf die Bühne gebracht. In Italien fand sie anfangs nur eine laue Aufnahme, besonders in Rom, und erst später passionirten sich die Römer für diese von ihnen früher mit Kälte behandelte Musik, aber nun — wie das Italien einmal ist — gleich in dem Grade, daß sie in dem Beginnen Rossini's, auch einen „Barbier“ zu

Digitized by Google

komponiren, nur eine frevelhafte Frechheit erblickten. Dazu kam noch, daß „Torwaldo e Dorlisca“ mit ſeinem halben Fiasco noch in zu friſchem Andenken war, und daß Feinde und Neider — unter dieſen ſogar, nach Roſſini's eigner Verſicherung, der alte Paiſiello ſelbſt — ſchürten und wühlten, — genug, die erſte Vorſtellung des „Barbiers“, dieſes Juwels an Anmuth und Liebenswürdigkeit, ging unter den beleidigendſten Mißfallsbezeugungen — wie man ſie nur eben in Italien kennt — von Statten. Bei der zweiten Vorſtellung wagte Roſſini gar nicht am Dirigentenpult zu erſcheinen, ſchützte Unwohlſein vor und blieb im Bett, mit Zittern und Zagen das Reſultat dieſes verhängnißvollen Theaterabends erwartend. Plötzlich hört er unter ſeinem Fenſter das Geräuſch einer ſich verſammelnden Menſchenmenge; — die zu ſeinem Zimmer führende Treppe erbebt unter den Tritten Hinaufeilender, und nichts Anderes denkt er, als daß ſeine Feinde ihn ſogar in ſeiner Wohnung inſultiren wollen. Aber wer malt ſein Erſtaunen, als er die Hauptdarſteller ſeiner Oper, Garcia, Zamboni und Botticelli erblickt, welche ihm verkündigen, daß der „Barbier“ alle stelle gegangen iſt und daß eine entzückte Zuſchauermenge unter Fackelſchein ihn erwartet, um ihm ihre Bewunderung kundzugeben. Somit war die Oper, welche noch heute jeden Muſikfreund entzückt, in ihr Recht eingeſetzt. — Von Rom nach Neapel zurückgekehrt, lieferte er ſchnell noch eine einaktige Oper „La Gazzetta“ für das Theater Fiorentini (Andere ſetzen dieſe Oper ſchon früher, gleich nach der „Elisabetta“), welche aber wenig machte, und vollendete dann den „Otello“, der im Herbſt 1816 gegeben wurde und einen ungemeinen Enthuſiasmus hervorrief, und dem nach kaum 2 Monaten die „Cenerentola“ in Rom folgte. Dieſes allerliebſte Werk hatte zuerſt nur einen mäßigen Erfolg, da Sänger und Orcheſter damals in Rom grade abſcheulich waren, gefiel aber ſpäter, bei genügender Ausführung, mehr und mehr. Im Frühling 1817 kam in Mailand die „Gazza ladra“ auf die Bühne, welche trotz ihres elenden Textes ſich Erfolg errang, und ihr folgte im November des genannten Jahres „Armida“ (für Neapel geſchrieben). Das Jahr 1818 brachte „Adelaide di Borgogna“ (für Rom), „Mosè in Egitto“ (für Neapel), „Ricciardo e Zoraide“ (ebenfalls für Neapel). Den meiſten Erfolg von dieſen Opern hatte „Mosè“. Im Jahre 1819 lieferte er „Ermione“ (für Neapel, ohne großen Beifall), „Eduardo e Cristiana“ (für Venedig), „La Donna del lago“ (für Neapel, die bedeutendſte der drei Opern). Zum Karneval des Jahres 1820 ſchrieb er für die Scala in Mailand „Bianca e Faliero“ und in demſelben Jahre noch für Neapel „Maometto II.“. Dieſen Opern folgte 1821 „Matilda di Ciabrano“ (auch „Corradino cuor di ferro“ genannt), für Rom geſchrieben, und 1822 „Zelmira“, welche zuerſt in Neapel gegeben wurde, und dann auch in Wien, wohin Roſſini mit Barbaja gegangen war, mit Enthuſiasmus aufgenommen wurde. Hier, wo er auch noch einige ſeiner früheren Opern in Scene ſetzte, wurde er überhaupt ungemein gefeiert, wie denn die Kaiſerſtadt von jeher der italieniſchen Muſik mit beſonderer Vorliebe zugethan war. Nachdem er von Wien aus nach Verona ſich begeben hatte, wo der Congreß ihm Gelegenheit gab, eine Kantate „Il vero omaggio“ zur Aufführung zu bringen, kehrte er zunächſt nach Neapel

Digitized by Google

zurück, und ging dann nach Venedig, wo zum Karneval 1823 seine „Semiramide“, die letzte auf italienischem Boden geschriebene und zu seinen besten zählende Oper, in Scene ging, ohne aber sonderlich Furore zu machen. Dieser letztere Umstand mag wohl mit zu dem Entschlusse beigetragen haben, den er nun faßte, Italien, die Wiege seines Ruhmes zu verlassen. Wirklich begab er sich auch im Frühjahr des Jahres 1823 zuvörderst nach Paris, wo er aber vorerst nur kurze Zeit blieb, und dann nach London. Hier erwartete ihn der exaltirteste Enthusiasmus, und nach 5monatlichem Aufenthalte nahm er die enorme Summe von 250,000 Franken mit fort, die er durch Konzerte, Lektionen u. s. w. zusammengebracht hatte. Im Oktober desselben Jahres kam er nun nach Paris, um daselbst seinen längeren Aufenthalt zu nehmen. Sein Ruhm war ihm auch hierher schon vorausgeeilt und hatte er (Rossini) namentlich seit 1819, wo durch Garcia's Bemühungen der „Barbier“ zuerst aufgeführt worden war, Terrain gewonnen, während früher die Administration der italienischen Operihn fast geflissentlich im Hintergrund gehalten und nur einige von seinen geringeren Werken, noch dazu in mangelhafter Aufführung, dem Publikum geboten hatte. Nach seiner Ankunft in Paris erhielt er nun die Direktion der italienischen Oper, welche er zwei Jahre lang führte, aber sehr zum Schaden des Instituts, denn seine Indolenz ließ ihn nicht dazu kommen, sich um das Geschäftliche (noch dazu, wenn es ihn nicht direkt selber betraf) sehr zu bekümmern. Nach Ablauf der angegebenen zwei Jahre nahm man ihm dann die Direktion ab, ernannte ihn aber dafür zum Generalintendanten der königlichen Musik und „Generalinspekteur des Gesanges in Frankreich“ (Inspecteur général du chant en France) — zwei bloße Sinecuren, welche ihm keine weitere Verpflichtungen auferlegten, als jährlich 20,000 Franken Gehalt in Empfang zu nehmen. Doch muß bemerkt werden, daß er sich verbindlich gemacht hatte, für die italienische sowohl wie für die große Oper zu arbeiten, und diesen Verbindlichkeiten kam er auf folgende Weise nach: 1825 lieferte er (zur Krönung Karls X.) die Gelegenheits-Oper „Il Viaggio a Reims“; 1826 arbeitete er seinen „Maometto“ für die große Oper um und ließ ihn mit Hinzufügung mehrerer neuer Nummern (z. B. einer Arie und der „Fahnenweihe“ im dritten Akt) unter dem Titel „Le Siége de Corinthe“ aufführen. Der Erfolg, den das Werk in dieser Umgestaltung hatte, bewog ihn, eine ähnliche mit dem „Mosè“ vorzunehmen, und derselbe kam als „Moïse en Égypte“, freilich noch durchgreifender renovirt als der Maometto, 1827 mit großem Beifall auf die Bühne. 1828 gab er die elegante Partitur des „Comte Ory“, dessen Libretto aber selbst den Franzosen der Restaurationszeit zu schamlos vorkam, und endlich 1829 den „Guillaume Tell“. Mit diesem seinem reichsten und gediegensten Werke, dessen Wirkung auf der Bühne nur leider durch einen langweiligen und gedehnten Text paralysirt wird, beschloß er seine künstlerische Laufbahn, und setzte durch sein nun folgendes Stillschweigen — bei einem Alter von erst 37 Jahren — die Welt eben so in Erstaunen, wie früher durch seine rastlose Thätigkeit und enorme Fruchtbarkeit. Nur ein Mal noch trat er unsres Wissens aus der selbstgewählten Zurückgezogenheit hervor; es war dies 1842 durch die Herausgabe eines Stabat mater. Dieses, schon

Digitized by Google

im Anfang der 30er Jahre geschrieben, bietet freilich keine neue Seite seines Talents: man hat es mit seinen gewöhnlichen Opernphrasen und Theatermanieren zu thun, denen hie und da einige Kirchenmusik-Formalismen beigegeben sind; auch beziehentlich des specifisch musikalischen Gehaltes ist das Stabat kein Fortschritt gegen den „Tell", und somit konnten wir vorhin wohl mit Recht sagen, daß er mit ebengenannter Oper seine künstlerische Laufbahn beschlossen hat. Hier wollen wir gleich einschalten, daß zwischen die bisher angeführten Kompositionen noch einige theatralische Kantaten und die reizenden „Soirées musicales" (eine Sammlung ein- und zweistimmiger Gesänge) fallen. Durch die Juli-Revolution lös'te sich natürlich das Verhältniß Rossini's zu Karl X., und sollte er auch der ihm durch diesen Monarchen garantirten Pension verlustig gehen; den Prozeß, den er deswegen gegen die neue Civilliste führte, gewann er, und kehrte dann 1836, nachdem er während mehrerer Jahre Mitunternehmer der italienischen Oper gewesen, nach Italien zurück, meist in Bologna lebend. In neuester Zeit wählte er wieder Paris zum Orte seines Aufenthalts. — Rossini hat das Schicksal gehabt, ebenso vergöttert wie verdammt zu werden. Das Grund zu Beidem vorhanden ist, wer wollte das läugnen? Nur ist man von Seiten der Verurtheiler (und namentlich deutscher) zu oft einseitig in der Weise verfahren, daß man ihn nicht aus seiner Zeit und seinem Volke heraus beurtheilte. Damals, als sich seine Herrschaft auf der Bühne consolidirte (1815), fing die Restaurationszeit an, und es heißt diese Epoche der Mattherzigkeit, Abspannung und Verdumpfung ganz und gar verkennen, will man von ihr hohe und strengernste Kunstgebilde verlangen. „Nicht der Mann war klein" — sagt W. H. Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen" (zweite Folge) über Rossini —, „sondern seine Kunst und seine Zeit, die ihn groß machten, und mit den Schwächen Beider wußte er unvergleichlich zu wuchern". Dann war R. Italiener, und Italiener des neunzehnten Jahrhunderts. Als solchem überhaupt schon mußte sein Kunst-Ideal ihm ein ganz anderes sein, als z. E. einem Deutschen; die Kunst um ihrer selbst willen zu lieben, sie als versittlichendes Moment aufzufassen oder als hohe Göttin anzusehen, der man mit keuschem Herzen und mit Verläugnung aller Selbstsucht dienen müsse, dürfte ihm wohl eben so wenig, wie seinen Landsleuten überhaupt, jemals eingefallen sein. Hohe Idealität der Kunstanschauung ist einmal den Italienern von heute (und wohl allen Romanen) nicht eigen. Damit hängt nun die Art und Weise ihrer künstlerischen Erziehung und wie sie ihre Kunstinstitute — also in unsrem gegenwärtigen Falle die Theater — betrachten, eng zusammen. Die letzteren sehen sie als bloße Vergnügungsanstalten an: sie wollen von der Bühne herab amüsirt sein, weniger erhoben oder gar gebildet, und wer ihnen die Sinne am meisten kitzelt, der ist ihnen der angenehmste. Für solchen Beruf werden ihre Künstler vorwiegend erzogen, erzog auch Rossini — wie wir weiter oben gesehen haben — sich selber. Freilich ließ er dabei die eigentliche und gründliche tonwissenschaftliche Ausbildung ziemlich abseits liegen und bekümmerte sich — wie ebenfalls gezeigt worden ist — blutwenig um contrapunktische Weisheit und alle dergleichen Dinge. Aber er brauchte ja das Alles auch gar nicht, um den Ansprüchen seiner Landsleute an einen

Digitized by Google

Opernkomponisten gerecht zu werden; er brauchte nur Routine, und die erwarb er sich schon frühzeitig bei seinem musikalischen Zigeunerleben, und das eigentliche Hauptrequisit, das Talent — nun, das hatte er hinreichend, wie ihm seine wüthendsten Gegner selbst zugestehen mußten. Aber mit Talent und Routine allein wird man noch kein epochemachender Komponist: es gehört dazu noch ein anderer Factor und der ist: Originalität, wirkliche Neuheit. Daß R. in sehr vielen Fällen im Besitz dieser Eigenschaften war, ist wohl unbestreitbar. Man sehe sich nur seine unmittelbaren Vorgänger und theilweise noch Zeitgenossen an: die Simon Mayr, Paër, oder gar die kleineren Götter Nicolini, Portogallo, Genereli, Paveſi u. s. w.; mit mehr oder weniger Geschick operiren sie mit schon Dagewesenem, bewegen sie sich in den von der neapolitanischen Schule vorgezeichneten Bahnen, und stutzen nur hin und wieder den alten Formalismus mit anderen Elementen (bei Simon Mayr und Paër sind dies deutsche) frisch auf. Rossini hingegen fand ganz neue Formen: seine Melodien waren blühender und von leichterer und beweglicherer Gliederung, seine Harmonisirung war frappanter, seine Instrumentirung glänzender und üppiger und seine Rhythmik endlich reicher, pointirter und schnellkräftiger, als seine Vorgänger je geahnt hatten. Mit allen diesen Vorzügen ist er allerdings immer noch kein klassischer Tonsetzer in unserm deutschen Sinne geworden und hat auch im Wesentlichen den Boden der national-italienischen Opernüberlieferung nicht verlassen (mit Ausnahme vielleicht des „Tell", wo er den Franzosen einige Concessionen machte); aber er hat als Italiener der italienischen Oper, welche allgemach etwas verlebt und altersschwach geworden war, frisches Blut zugeführt, ja es ist ihm sogar gelungen, wie Riehl ganz richtig sagt, die ganze Welt wieder auf eine Zeit lang der italienischen Oper, welche ein gutes Theil ihrer Macht auf die Gemüther eingebüßt hatte, dienstbar zu machen. Das ist seine Bedeutung in der Kunstgeschichte und man muß sie ihm lassen, so Gegründetes man auch im Interesse der idealern Kunstanschauung gegen italienische Opernweise überhaupt vorzubringen haben mag. Liegt es doch in dieser ganzen Opernweise, daß die in ihr und für sie Wirkenden sich von selber des Rechts auf dauernden Nachruhm begeben müssen, weil sie nicht anders können als zu Dienern des Publikums und zu Schmeichlern von dessen Launen sich zu machen; — und so darf es denn auch in der Schätzung Rossini's nicht irre machen, daß die Mehrzahl seiner Produktionen schon nach verhältnißmäßig kurzer Zeit der Vergessenheit anheimgefallen ist. Bei der Schnelligkeit aber, mit der er arbeitete, mußte er nothwendigerweise schablonenhaft arbeiten, und daß man mit diesem Verfahren keine ewigen unverwelklichen Werke hervorbringen kann, braucht wohl nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Und trotz alledem ist sein Genie derart, daß man immer noch in seinen einzelnen Werken die Spreu vom Weizen sondern kann, und daß man neben dem leichtsinnigst Hingeworfenen, neben dem Trivialsten und Frivolsten wieder Sachen von unwiderstehlichstem Liebreiz, ja selbst von ächtem Gefühl und dramatischem Kern antrifft. Als sein reichstes und gediegenstes Werk haben wir schon weiter oben den „Tell" bezeichnet; als sein eigenstes und ächtestes aber und als sein vollendetstes, in allen Theilen harmonisch zusammenstimmendes, muß der „Barbier" gelten. Beide

Digitized by Google

Produktionen haben auch die meiſte Lebensfähigkeit bewieſen, denn ſie ſind immer noch auf den Repertoiren, und durch ſie hat er ſich am unwiederleglichſten eingeſchrieben in die Annalen der Kunſtgeſchichte.

Roſſini, Girolamo, ſ. Roſini.

Roſt, Nicolaus, ein Tonſetzer des 16ten Jahrhunderts, aus Weimar gebürtig, ſtudirte Theologie, lebte dann aber als Muſiker zu Weimar und Altenburg, trat 1580 in die damalige churpfälziſche Kapelle zu Heidelberg, und ward hiernach erſt Paſtor in einem Orte in der Nähe von Altenburg. Geſt. ſcheint er um 1616 zu ſein. Man hat von ihm noch eine Menge geiſtlicher und weltlicher Lieder für 5—6 Stimmen, Motetten für 6 und 8 Stimmen.

Rota (Rad, Kreis), alte lateiniſche Benennung des Kanons (ſ. d.).

Rota, 1) Andrea, geboren zu Bologna um 1540, war einer der beſten Komponiſten ſeiner Zeit, und zu Venedig erſchienen bis gegen Ende des 16ten Jahrhunderts verſchiedene Sammlungen von Madrigalen und Motetten von ihm im Druck. — 2) Antonio R., geboren in den letzten Jahren des 15ten Jahrhunderts zu Padua, war als Virtuos auf der Laute und dem Zinken in Italien berühmt, und ſtarb zu Padua im J. 1548. Zu Venedig erſchien im J. 1546 eine Sammlung Lautenſtücke von ihm.

Rotenbacher, Erasmus, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Mitverweſer der Schule St. Aegidien in Nürnberg, iſt merkenswerth als Herausgeber und Komponiſt einer Sammlung zweiſtimmiger „Bergkreyen", worunter auch Luthers Lieder: „Sie iſt mir lieb die werthe Magd", „Ein neues Lied wir heben an", „Wie's Gott gefällt, ſo gefällt mir's auch". Dieſe Sammlung erſchien zu Nürnberg im J. 1551; vorher ſchon, 1549, hatte er eine andere Sammlung zweiſtimmiger Lieder herausgegeben unter dem Titel: „Diphona amoena et florida".

Rotenbürger, Conrad, ein berühmter Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts, lebte zu Nürnberg. 1475 erbauete er u. a. ein Werk in der Barfüßerkirche daſelbſt; dann ein anderes größeres in Bamberg, das er 1493 noch erweiterte, ſo daß es nunmehr 18 Bälge enthielt, von denen freilich ein jeder nur zehn Spannen lang und drei Spannen breit war. (Siehe Prätorius „Syntagma musicum", Bd. 2, pag. 111).

Roth, Wilhelm Auguſt Traugott, geb. in der Nähe von Erfurt um 1720, erhielt den erſten Muſikunterricht von Profeſſor Adlung in Erfurt; dann kam er nach Weimar und ſetzte hier ſeine muſikaliſchen Studien bei dem Organiſten Walther fort. Nach Erfurt zurückgekehrt, beſuchte er dort noch einige Zeit die Schule, und ging dann nach Halle, um Theologie zu ſtudiren. 1754 habilitirte er ſich als Muſiklehrer in Berlin, und als ſolcher ſcheint er auch daſelbſt ſein Leben beſchloſſen zu haben. Von ſeinen Kompoſitionen waren ihrer Zeit vornehmlich die Lieder beliebt.

Rothe, Johann Chriſtoph, geb. zu Roßwein bei Meißen im J. 1653 Sein Vater war Kantor daſelbſt, und unter deſſen Leitung bildete er ſich zu einem tüchtigen Sänger und Violinſpieler. Dann ging er auf Reiſen, und erhielt ſeine erſte Anſtellung als Violiniſt in der Kapelle zu Coburg. 1693

Digitized by Google

trat er als Kammerdiener und Kammermusikus in die Dienste des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, in welchen er auch 1720 starb. Seine Kirchen-Kompositionen waren ihrer Zeit geschätzt. — Zwei Söhne von ihm, Johann Ernst und August Friedrich R., waren ebenfalls tüchtige Musiker. Der Erstere, zu Coburg am 17. August 1688 geb., besuchte in Halberstadt und Berlin die Schule, bildete sich dabei zum Violinisten und Baßsänger aus, und war nachgehends an mehreren deutschen Theatern, z. E. in Leipzig, engagirt. Darauf erhielt er in Sondershausen als Violinist und Sänger eine Anstellung, wurde später noch Regierungs-Canzellist, und starb am 20. August 1774. — August Friedrich R., zu Sondershausen am 4. Februar 1696 geb., bildete sich unter der Leitung seines Vaters zu einem für seine Zeit bedeutenden Violinspieler. Nach mehreren Reisen trat er 1723 als Violinist in die Dienste des Markgrafen von Baireuth; einige Jahre später aber ward er vom Fürsten von Sondershausen in dessen Kapelle berufen und hier zum Vorspieler bei der ersten Violine ernannt, wozu er später noch die Stelle als fürstl. Kanzellist erhielt. Er starb am 4. Juli 1784.

Rothfischer, Paul, geb. 1746 zu Altmannstein in Baiern, erlernte beim Schullehrer daselbst so wie später im Kloster Weltenburg die Anfangsgründe der Musik und kam hernach in das Seminar des Stiftes St. Emmeran zu Regensburg, wo er studirte. Nachgehends jedoch widmete er sich ausschließlich der Musik und bildete sich namentlich zu einem trefflichen Violinspieler. Als solcher machte er mehrere Kunstreisen und kam auf einer derselben auch nach Prag, wo er in der Privatkapelle des Fürsten von Fürstenberg angestellt wurde. Im J. 1780 trat er als Kammermusikus in die Dienste des Fürsten von Nassau-Weilburg, starb aber schon ums Jahr 1785 zu Weilburg. Er hat auch für sein Instrument komponirt; doch ist wohl von seinen derartigen Arbeiten Nichts im Druck erschienen.

Rotulae, (lat.), Weihnachtsgesänge, welche in früheren Zeiten vom Volke in den Kirchen gesungen wurden, und wobei man das ausgestellte Christkind wiegte.

Rouget de Lisle, (spr. Ruscheh de Lihl), Joseph, der Dichter und Komponist der Marseillaise (s. d.), geboren den 10. Mai 1760 zu Long-le-Saulnier (im Departement des Jura), war beim Ausbruch der Revolution Artillerieoffizier, und verfaßte, exaltirt von den Prinzipien der großen Staats-Umwälzung, die erwähnte begeisternde Volkshymne, die — wie wir hier nachzuholen haben — ihren Namen daher hat, weil sie zuerst von den Marseiller Föderirten bei deren Ankunft in Paris angestimmt wurde, und die mit den Worten: „Allons, enfants de la patrie“ beginnt. Die Berühmtheit derselben konnte aber doch ihren Verfasser nicht vor den Verfolgungen der Schreckensmänner retten; er wurde eingekerkert und war nahe daran, seinen Kopf auf die Guillotine tragen zu müssen, als der 9. Themidor ihn, wie so viele Andere, aus den Klauen des Terrorismus befreite. Nun (1795) begab er sich zur Ost-Armee und wurde in der Schlacht bei Quiberon verwundet; nach Paris zurückgekehrt, wurde er aber von den verschiedenen Regierungen, die bis 1830 sich folgten, vernachlässigt und lebte in Dürftigkeit und Vergessenheit, bis der gewaltige

Digitized by Google

Aufſchwung der Julitage ihn, das verwitterte Fragment der erſten Revolution, wieder ins Gedächtniß ſeiner Mitbürger zurückrief. Die Deputirten-Kammer bewilligte dem Greiſe einen Jahrgehalt, den er jedoch ausſchlug; eine von Ludwig Philipp ihm angebotene Penſion wurde gleichfalls zurückgewieſen. Endlich rief ihn der Tod von dieſer Erde ab, und zwar am 27. Juni 1836 zu Choiſy-le-Roi, wo er ſeit geraumer Zeit ſchon bei einem Freunde gelebt hatte. — Von ſeinen übrigen muſikaliſchen Produktionen ſind noch anzuführen: die patriotiſchen Geſänge „Le Chant des vengeances“ und „Le Chant du combat“, 4 Hefte Romanzen mit Begleitung des Klaviers und obligater Violine, 50 Geſänge (die Texte von verſchiedenen franzöſiſchen Dichtern), die größere Romanze „Tom et Lucy“, mit Klavier- und Violinbegleitung.

Roulade, (ſpr. Ru—), eigentlich ein franzöſiſches Wort, aber auch im Deutſchen häufig gebraucht und in der Muſik zum techniſchen Ausdruck geworden; es bezeichnet hier eine Stelle oder Paſſage in Geſangſtücken, wobei auf einer und derſelben Silbe mehrere geſchwinde Noten geſungen werden, die gewiſſermaßen einen rollenden Lauf bilden (rouler heißt nämlich zu deutſch: rollen).

Roulement, (ſpr. Rul'mang), das franzöſiſche Wort für Wirbel (beim Trommel- und Paukenſchlagen); ſ. Wirbel.

Rouſſeau, (ſpr. Ruſſoh), Frederic, geboren zu Verſailles am 11. Januar 1755, bildete ſich unter mehreren Lehrern, zuletzt unter Louis Duport, zu einem guten Violoncelliſten, und kam 1787 in das Orcheſter der großen Oper, wo er bis ins Jahr 1812 angeſtellt blieb. Nach der Zeit ließ er ſich in Verſailles nieder und errichtete daſelbſt eine Muſikſchule, die viel beſucht war. Er hat auch komponirt und es ſind u. a. Violoncell-Duette von ihm im Druck erſchienen. — Ein älterer Bruder von ihm, 1784 zu Verſailles geb., war Violiniſt und als ſolcher von 1776 bis 1812 im Orcheſter der großen Oper angeſtellt. 1821 ſtarb er. Streichtrio's und Violinduette von ihm ſind in Paris herausgekommen.

Rouſſeau, Jean, ausgezeichneter Gambenſpieler und als ſolcher ein Schüler von Sainte-Colombe, lebte in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Paris als Muſiklehrer, und hat, außer Gambenſtücken, noch folgende didaktiſche Werke herausgegeben: „Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique etc.“ (Paris, 1687) und „Traité de la viole etc.“ (Paris, 1687).

Rouſſeau, Jean Jacques, geb. zu Genf am 28. Juni 1712 und geſt. am 2. Juli 1778 zur Ermenonville, einer Beſitzung des Marquis von Girardin, in der Nähe von Paris gelegen. Eine Lebensbeſchreibung dieſes berühmten Mannes wird man einer ſpecifiſch muſikaliſchen Encyklopädie, wie der unſrigen, erlaſſen können; denn in erſter Reihe iſt er doch Philoſoph und Schriftſteller, und wenn auch die Muſik in ſein Leben hineinſpielt, ſo füllte ſie doch eben ſein Daſein nicht ganz aus, und war das, was er in dieſer Kunſt leiſtete doch nur — wenn auch natürlich in einem höhern Sinne — dilettantiſch zu nennen. In Anbetracht alſo dieſer nur ſekundären Rolle, welche die Muſik in ſeinem Leben ſpielt, verweiſen wir in Beziehung auf eine Schilderung dieſes Lebens auf ſonſtige biographiſche und lexikaliſche Werke, die entweder einen beſondern literariſchen

Digitized by Google

oder einen allgemein belehrenden Zweck und Standpunkt haben. Wir beschäftigen uns hier nur mit dem Musiker Rousseau; was den Menschen und Literaten angeht, müssen wir, schon der Raumverhältnisse unsres Buches wegen, bei Seite lassen. — Eine eigentliche und geregelte musikalische Erziehung hat R. nie gehabt, und der Unterricht, den er im Hause der Frau von Warens in Annecy genossen, wird sich auf nicht viel mehr als auf Klavierspielen erstreckt haben. Was er selbst in seinen „Confessions" über seinen ersten Kompositionsversuch sagt, mit dem er in Lausanne und in seinem 19ten Jahre auftrat, beweis't, daß er damals in der Setzkunst noch absolut unerfahren war. Seitdem hat er nun zwar durch Selbststudium sich eine theoretische Ausbildung zu verschaffen gestrebt; aber diese blieb stets eine lückenhafte und in gewissen harmonischen Dingen blieb er sein Lebelang nur halbwüchsig und unfertig. Daß er aber natürliches Talent besaß und mit diesem als Mensch von Geist, der er ja doch war, umzuspringen wußte, und daß er ferner die Kunst mit warmem Herzen und einer gewissen Großsinnigkeit erfaßte, ist unbestreitbar. — Als er mit 29 Jahren nach Paris kam, trat er zuerst dort mit einem von ihm ersonnenen neuen Musik-Notirungssystem auf, welches er in einem Memoire, betitelt: „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique", der Akademie unterbreitete (im J. 1742). Dieses Memoire arbeitete er dann zu einer ausgedehnten Broschüre um und ließ diese 1743 unter dem Titel „Dissertation sur la musique moderne" erscheinen. Das System hatte, wie alle vor und nach ihm aufgestellten sogenannten simplificirten Notationsversuche, keinen Erfolg. Sein nächster Versuch, sich in musikalischer Beziehung bekannt zu machen, bestand in der Verfertigung (dem Text sowohl wie der Musik nach) der Oper „Les Muses galantes", welche zuerst (1745) in dem Hause des Generalpächters la Popelinière aufgeführt und später (1747) auch auf der großen Oper, aber ohne Erfolg, gegeben wurde, und von der Rameau sagte, daß sie zur Hälfte einem talentvollen, zur andern Hälfte aber einem ignoranten Musiker angehöre. Nicht glücklicher war er mit der ihm vom Herzog von Richelieu aufgetragenen Retouchirung des Voltaire-Rameau'schen Intermezzo's „La Reine de Navarre", welche 1745 in Paris durchfiel. Etwas decouragirt durch diese Nicht-Erfolge, schien er sich eine Zeit lang der Beschäftigung mit musikalischen Dingen entschlagen zu wollen; durch seine Verbindung aber mit Diderot und d'Alembert kam er dazu, für die „Encyclopédie" die musikalischen Artikel zu liefern. Er machte zwar tüchtige Studien zu dieser Arbeit; aber die ihm zugestandene Zeit war zu kurz, und somit geriethen die Artikel, wie er selbst nachher zugestand, nur sehr ungenügend. Rameau, dessen Harmoniesystem er hin und wieder hart getadelt hatte, ließ bei dieser Gelegenheit seine Schrift: „Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie" erscheinen, auf welche R. in dem rasch hingeworfenen „Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie" antwortete. Jedoch publicirte er diese Schrift nicht und sie erschien erst nach seinem Tode in seinen gesammelten Werken. — Kurze Zeit nach der erwähnten encyclopädischen Arbeit komponirte er seine Operette „Le Devin du village", welche 1752 mit Enthusiasmus auf-

Digitized by Google

genommen wurde, und die, vermöge ihrer naiven und graziösen Melodien, eine lange Zeit sich auf den französischen Theatern gehalten hat. Die Feinde R's haben ihm damals das Eigenthum dieses Werkes abgesprochen und behauptet, daß ein Musiker aus Lyon der eigentliche Komponist gewesen sei; aber außerdem, daß diese Behauptung nie bewiesen worden ist, braucht man nur einen Blick auf die Sammlung von Romanzen und anderen Stücken seiner Komposition zu werfen, welche nach seinem Tode unter dem Titel: „Les Consolations des misères de ma vie" (Paris, 1781) erschien, um den Beweis zu erlangen, daß die Melodien in dieser Sammlung von derselben Hand sind, wie die im „Devin du village". Während diese Operette noch in voller Vogue war, kam (1752) eine italienische Operngesellschaft nach Paris, welche die Erlaubniß zu Vorstellungen auf der Bühne der großen Oper erhielt. Rousseau, Grimm und andere Koryphäen der encyclopädischen Partei erklärten sich zu Gunsten der italienischen Musik gegen die französische, und nun entspann sich ein heftiger Kampf zwischen den Parteien, welche sich aus den Anhängern der französischen und italienischen Musik gebildet hatten, und Grimm eröffnete die literarische Fehde durch seinen „Lettre sur Omphale", dagegen trat ein Partisan der französischen Musik auf mit der Schrift: „Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale" (Paris, 1752), auf welchen Rousseau wiederum, aber anonym, durch „Lettre à Mr. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale" antwortete. Dieser Brief (welcher zum ersten Male ganz in der Sammlung von R's Werken erschien, die 1819—1822 in Paris veranstaltet wurde) hält sich noch in den Grenzen der bloßen Persiflage; nachdem aber die Bouffonisten (eben jene italienische Operngesellschaft) von der großen Oper weggewiesen waren, nahm er die Sache ernster und veröffentlichte seinen berühmten „Lettre sur la musique française" (Paris, 1753), worin er zu beweisen suchte, daß die Franzosen eigentlich gar keine Musik hätten und auch gar nicht haben könnten. Die Wirkung, die dieses Pamphlet hervorbrachte, ist kaum zu beschreiben: die Sänger und Orchestermitglieder der großen Oper verbrannten Rousseau in effigie; die Direktion des genannten Instituts nahm ihm sein freies Entrée, ungeachtet der noch immer andauernden Vogue des „Devin du village"; ein wahrer Platzregen von guten und schlechten Erwiderungen ergoß sich über ihn und endlich nahm auch der Hof an dem Streite Theil, indem die ganze Angelegenheit als eine die National-Ehre berührende angesehen wurde; namentlich vernachlässigte Mad. de Pompadour Nichts, was der französischen Partei den Sieg sichern konnte. Für die gegen ihn geschleuderten Pfeile rächte sich R. durch die höchst geistvolle Spottschrift: „Lettre d'un Symphoniste de l'Académie royale de musipue à ses camerades de l'orchestre" (Paris, 1753). Mit der französischen großen Oper versöhnte er sich erst wieder, als Gluck die Herrschaft angetreten hatte, und bewies auch seine Achtung vor diesem großen Meister durch die Schriften: „Observations sur l'Alceste" und „Extrait d'une reponse du petit faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de Mr. Gluck", welche aber erst nach seinem Tode in seinen gesammelten Werken erschienen. — Nachdem R. in Folge seines „Émile" aus Paris hatte fliehen müssen, hielt er sich bekanntlich

Digitized by Google

nach mannichfachem Umherirren, eine Zeit lang in Moriers-Travers bei Neufchatel auf, und hier war es, wo er, seine Artikel in der „Encyclopédie“ noch einmal durch- und deren Unvollkommenheit einsehend, den Plan faßte, sie zu überarbeiten, zu vermehren u. s. w., überhaupt ein besonderes musikalisches Wörterbuch daraus zu gestalten. Dies geschah und 1764 war er mit der Arbeit fertig; das Werk selbst, unter dem Titel „Dictionnaire de musique“, erschien jedoch erst 1767 zu Genf im Druck. Es hatte anfänglich einen großen Erfolg und erlebte in kurzer Zeit viele Auflagen; in der Folgezeit aber ist es öfter hart getadelt worden, und nicht mit Unrecht, denn es enthält in seinem didaktischen Theile fast nur Unzulängliches und Unklares, wie auch der ästhetische, neben manchem Schön- und Großgedachten, doch auch vieles hohl Deklamatorische und Paradoxe aufweis't. — Seine letzte künstlerische That ist das Melodram „Pygmalion“ (anfangs der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts entstanden), und ist er der Erfinder dieser Kunstgattung, welche eine Zeit lang sehr beliebt war und auch heute noch, wenn auch nicht in ihrer ganzen Ausdehnung, ihre Verwendung findet. — Schließlich seien als musikalische Schriften R's angeführt: „Lettre à Mr. le Docteur Burney, auteur de l'Histoire générale de la musique“; „Lettre à Mr. l'abbé Raynal, au sujet d'un nouveau mode de musique“; „Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale“.

Rousseau, Abbé Jean Marie, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts in Dijon geb., erhielt daselbst, als Chorknabe an der Kathedrale, auch seine musikalische Ausbildung und wurde nachgehends Musikdirektor zuerst an der Kathedrale von Arras und dann an der von Dijon, bis er in gleicher Eigenschaft, aber mit einer Pfründe und dem Titel Kapellan, an die Domkirche von Tournay kam. In genannter Stadt starb er im J. 1774, den Ruf eines gelehrten und genialen Musikers hinterlassend, der aber durchaus unverdient war, denn die von ihm in den Druck gegebenen Messen und anderen Kirchensachen sind flach und sogar schlecht im Satze.

Rousseau, J., guter französischer Sänger des vorigen Jahrhunderts, wurde zu Soissons im J. 1761 geb. und erhielt auch daselbst als Chorknabe an der Kathedrale seine musikalische Erziehung. 1779 debütirte er als Tenorsänger auf dem Theater in Rheims und erregte eine solche Sensation durch die Schönheit seines Organs, daß er schon das Jahr darauf nach Paris berufen wurde, hier auf der großen Oper debütirte, und gleich darauf neben Legros engagirt wurde. Nach dem Abgange des letztern alternirte er mit Lainez in den ersten Tenor-Partien und sang bis zu Ende des 18ten Jahrhunderts mit stets großem Beifall. Gest. ist er schon im J. 1800 an der Schwindsucht.

Roussel, (spr. Russel), François, ein französischer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, ging in seiner Jugend nach Italien, wo er Rosselli genannt wurde, und ließ sich in Rom nieder, wo er im J. 1548 als Nachfolger Domenico Ferrabosco's an der Capella Giulia zum Maestro de' putti (Lehrer der Chorknaben) ernannt wurde. Aus unbekannten Gründen mußte er jedoch schon 1550 Rom verlassen, kehrte aber wieder dahin zurück, und wurde 1572 Kapellmeister

Digitized by Google

an S. Giovanni in Laterano. Von ſeinen Schickſalen in der Zeit von 1552 bis 1572 iſt Nichts bekannt; eben ſo wenig iſt das Jahr ſeines Todes anzugeben. Einige Sammlungen von Madrigalen und franzöſiſchen Geſängen ſeiner Kompoſition ſind im Druck erſchienen; dann findet man auch Stücke von ihm in einigen Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, z. E. in einer Madrigalen-Kollektion von Gardano (Venedig, 1557) und in einer von Scoto herausgegebenen (1561).

Rouſſier, (ſpr. Ruſſieh), Abbé Pierre Joſeph, geb. zu Marſeilles im J. 1716, machte daſelbſt ſeine theologiſchen Studien und wurde Pfarrer im Quartier des Comtes. 1754 erhielt er ein Kanonikat zu Ecouis in der Normandie, und geſtorben iſt er daſelbſt um 1790. Bis in ſein 25ſtes Jahr kannte R. noch keine Note, viel weniger noch ſonſt Etwas von der Muſik; nun aber fing er an, mit Eifer den theoretiſchen Studien obzuliegen (hauptſächlich durch Rameaus Syſteme angeregt), und verfaßte im Verlaufe ſeines Lebens eine Reihe von Schriften, die neben einigem Verdienſtlichen viel Haltloſes, Irriges und Confuſes enthalten, und von denen anzuführen ſein dürften: „Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale etc.“ (Paris, 1764); „Observations sur différens points de l'harmonie“ (Genf und Paris, 1765); „Mémoire sur la musique des anciens etc.“ (Paris, 1770); „L'harmonie pratique, ou exemples pour le Traité des accords“ (Paris, 1775; ein Supplement zu dem zuerſt genannten Werke „Traité des accords etc.“); „Notes et observations sur le Mémoire du P. Amiot concernant la musique des Chinois“ (Paris und Lyon, 1779). Zu bemerken iſt noch, daß R. an dem dritten Bande von La Borde's „Essai sur la musique“ den hauptſächlichſten Antheil hat, daher ſich auch die großen Lobſprüche ſchreiben, die La Borde dem Abbé R. ſpendet. (S. „Essai sur la musique“, Bd. III., pag. 679).

Rovelli, (ſpr. Rowelli), Pietro, ausgezeichneter Violin-Virtuos, geboren zu Bergamo am 6. Februar 1793, erlernte die Anfangsgründe der Muſik, wie namentlich im Violinſpielen, bei ſeinem Großvater, Giovanni Battiſta R., damals erſtem Violiniſten an der Kirchenkapelle von Sta. Maria Maggiore in Bergamo, und konnte ſich ſchon mit 13 Jahren öffentlich hören laſſen. Darauf wurde er Rudolph Kreutzer zur ferneren Ausbildung übergeben, blieb ſomit längere Zeit in Frankreich und erregte auch dort durch ſein Spiel Aufmerkſamkeit. Seinem Vater, der als Orcheſterdirektor nach Weimar berufen war, folgte er nach dieſer Stadt, kehrte jedoch nach einiger Zeit wieder zu Kreutzer nach Paris zurück und machte von hier aus ſpäter eine Kunſtreiſe nach Deutſchland. Auf dieſer kam er auch nach München und wurde hier, gleich nach ſeinem erſten Auftreten, als Hofkonzertmeiſter angeſtellt. Bis 1819 wirkte er in dieſer Stelle, verbreitete in dieſer Zeit auch ſeinen Ruf durch mehrfältige Reiſen in Deutſchland, und nahm dann ſeinen Abſchied, um nach ſeiner Vaterſtadt Bergamo zurückzukehren. Hier wurde er als erſter Violiniſt an der Kirche St. Maria Maggiore angeſtellt und ſtarb auch hier am 8. September 1838. — Seine Frau, Micheline, Tochter des zu Wien verſtorbenen Komponiſten und Schriftſtellers Förſter, wurde als

Digitized by Google

Klavierspielerin gerühmt. — Ein anderer Rovelli, Giuseppe mit Vornamen, und vielleicht mit Pietro verwandt, war zu Bergamo im J. 1753 geb., machte seine musikalischen Studien zu Mailand und bildete sich namentlich zu einem guten Violoncellisten. Als solcher wurde 1782 in Parma angestellt (mit dem Titel Kammer-Virtuos), und daselbst starb er auch am 12. November 1806. Mehrere Konzerte und sonstige Sachen für Violoncell waren in Italien von ihm bekannt.

Rovesciamento, (ital., spr. Roweschamento), in der Musik die Umkehrung oder Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapunkt.

Rovescio, s. Riverso.

Rovetta, (spr. Rowetta), Giovanni, war um 1630 Vice-Kapellmeister der Republik Venedig, und wurde dann im J. 1649 Kapellmeister an der Markuskirche daselbst, welche Stelle er bis zu seinem im November des Jahres 1668 erfolgten Tode bekleidete. Verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen (mit und ohne Instrumentalbegleitung) sind in Venedig von ihm im Druck erschienen; außerdem hat er noch die Oper „Ercole in Lidia" gesetzt, welche 1645 in Venedig zur Aufführung kam. — Sein Sohn, Giovanni Battista R., auch Rovettino genannt, wurde in Venedig um 1620 geboren, von seinem Vater in der Musik unterrichtet, und schrieb folgende in Venedig zur Aufführung gelangte Opern: „Antiope", „Costanza di Rosmonda", „Gli Amori di Apollo e di Leucotea" und „Rosilena".

Royal-Crescendo, ein kleines Tasten- oder Klavierinstrument, 4 Fuß lang und 16½ Zoll tief. Sein Umfang war vom großen C bis zum dreigestrichenen f; die Saiten wurden durch Hämmerchen angeschlagen, und vom eingestr. c bis hinauf zum dreigestr. f war noch ein kleines Flötenregister. Mittels 6 Veränderungen konnte der Ton sehr mannichfaltig gemacht werden. Der Erfinder war der Hofrath Bauer (s. d.) in Berlin, und brachte dieser 1786 das erste Exemplar jenes Instruments fertig. Es fand dasselbe aber im Ganzen wenig Theilnahme, und jetzt ist es ganz vergessen.

Royer, (spr. Roajeh), Joseph Nicolas Pancrace, geb. in Burgund um das Jahr 1700, lernte schon frühzeitig Musik und suchte nach dem Tode seiner Eltern, die ihm kein Vermögen hinterließen, in der Kunst die Mittel zu seiner Existenz. 1725 in Paris angekommen, machte er sich zuerst durch verschiedene Gesangskompositionen bekannt und brachte auch nachgehends mehrere Opern auf der Bühne der Académie royale de musique (großen Oper) zur Aufführung. An genanntem Institut wurde er 1741 Orchesterdirigent, 1746 erhielt er die Stelle als Musikmeister der königlichen Kinder, darauf die als königl. Kammerkomponist, und 1753 wurde er Inspektor der großen Oper. Seit 1747 dirigirte er auch das Concert spirituel. Gestorben ist er am 11. Januar 1755 zu Paris. — Die Opern, welche er von 1730 bis 1753 auf die Bühne brachte, sind: „Pyrrhus", „Zaïde", „Le Pouvoir de l'amour", „Almasis". In seinem Nachlaß fand man noch eine Oper „Pandore" (Text von Voltaire) und viele Kammermusikstücke.

Roze, (spr. Rohs'), Abbé Nicolas, geboren den 17. Januar 1745 zu

Digitized by Google

Bourg-Neuf in der Diöceſe Chalons, wurde mit 7 Jahren Chorknabe an der Kollegiatkirche zu Beaune und ließ bereits im Alter von 10 Jahren in genannter Kirche eine Motette mit Orcheſterbegleitung aufführen. Das Jahr darauf wurde er unter die königl. Muſikpagen aufgenommen; ſeine Eltern aber entſagten den Vortheilen, die ſie aus genanntem Umſtande für ſeine Zukunft hätten ziehen können, und ließen ihn nach einiger Zeit wiſſenſchaftliche Studien auf dem Collége in Beaune und auf dem Seminar von Autun machen. 1769 brachte er in Beaune eine Meſſe ſeiner Kompoſition zur Aufführung, ging dann mit dieſer nach Paris und legte ſie dem damaligen Surintendanten der königliche Kapelle, Dauvergne, vor, der ihm zu einer Motette für das Concert spirituel den Auftrag gab. Dieſe wurde auch aufgeführt und begründete ſeinen Ruf in Paris. Nachdem er mit Glück für mehrere der dortigen Kirchen gearbeitet hatte, wurde er 1775 Kapellmeiſter an der Kirche des Innocents, legte aber dieſe Stelle, wegen Zwiſtigkeiten mit der geiſtlichen Behörde, nach 4 Jahren wieder nieder und widmete ſich nun dem Unterrichtgeben, beſonders in der Harmonielehre. Im J 1807 wurde er Langlé's Nachfolger als Bibliothekar des Conſervatoriums und bekleidete dieſe Stelle bis zu ſeinem Tode, der zu Saint-Mandé bei Paris am 30. September 1819 erfolgte. Verſchiedene Kirchenſachen von ihm und eine „Méthode de plain-chant“ ſind im Druck erſchienen.

Rubato, ſ. Tempo.

Rubert, Johann Martin, geb. zu Nürnberg im J. 1615, wo er auch ſeine muſikaliſche Ausbildung erhielt, hielt ſich ſpäter längere Zeit in Hamburg und Leipzig auf, und wurde endlich um 1640 als Organiſt an der Nikolaikirche nach Stralſund berufen. Hier ſtarb er im J. 1680. Er war ſeiner Zeit als Orgelſpieler ſehr berühmt und hat auch komponirt; im Druck ſind von ihm erſchienen mehrſtimmige geiſtliche und weltliche Geſänge mit Inſtrumentalbegleitung und Stücke für 2 Violinen mit Generalbaß.

Rubinelli, oder **Rubinello**, Giovanni Maria, ein berühmter italieniſcher Contr'altiſt (Kaſtrat), wurde im J. 1753 zu Brescia geb. und betrat in ſeinem 18ten Jahre das Theater. Schöne Stimme und vortreffliche Manier ließen ihn bald einen ausgebreiteten Ruf gewinnen. 1772 ging er nach Stuttgart in die Dienſte des dortigen Hofes, kehrte nach 5 Jahren nach Italien zurück, und ſang auf den bedeutendſten Bühnen dieſes Landes bis 1786. Dann ſang er während einer Saiſon in London und war Ende des Jahres 1796 wieder in Italien, wo er noch bis ins Jahr 1800 ſang. Dann zog er ſich nach ſeiner Vaterſtadt Brescia zurück und ſtarb hier erſt im J. 1829.

Rubini, Giovanni Battiſta, der hochberühmte italieniſche Tenorſänger, geb. den 7. April 1795 zu Romano, einem Städtchen in der Nähe von Bergamo. Er war der Sohn eines Muſiklehrers (nach einer andern Verſion der eines Schneiders) und lernte ſchon frühzeitig ſingen und Violine ſpielen. So war er auch einem Prieſter, Namens Santo, der zu Adro bei Brescia Organiſtendienſte that, behufs des Geſang-Unterrichtes übergeben, der ihn aber zu ſeinem (Rubini's) Vater zurückſchickte, weil der Knabe, wie er ſagte, keine Anlage zum Geſange habe. Der Vater, ſich dadurch nicht beirren laſſend, ſetzte

Digitized by Google

nun den Sing-Unterricht mit seinem Sohne selber fort, und ließ ihn im 12ten Lebensjahre in einer Frauenrolle auf dem Theater auftreten. Nach diesem Debüt ging er als Chorist und als Violinspieler (der in den Zwischenakten Solostücke zu spielen hatte) nach Bergamo, und nachdem seine Stimme mutirt hatte, wurde er als Tenorist bei einer wandernden Truppe engagirt, die Sardinien bereis'te. Seine Existenz bei derselben war miserabel genug; er verließ sie deshalb nach einiger Zeit und nahm ein Engagement in Pavia an, von wo aus er 1815 nach Brescia ging. Nachdem er im Frühling des folgenden Jahres am Theater San Mosé in Venedig gesungen hatte, engagirte ihn Barbaja für Neapel, wo besonders die Rathschläge Rozzari's ihm von großem Nutzen waren. Im Solde des genannten Impressario blieb R. bis in's Jahr 1831, besuchte in dieser Zeit verschiedene Städte Italiens sowohl, als auch Wien (zwei Mal, zuerst 1824) und Paris (1825), und vermehrte seinen Ruhm, der vorzüglich vom J. 1826 an datirte, von Tag zu Tage. 1831 ging er wieder nach Paris an die italienische Oper und wirkte bei derselben bis in den Anfang der 40er Jahre, 6 Monate des Jahres in Paris singend, und die übrige Zeit in London und bei den Musikfesten der Provinzstädte. Nach der Zeit ging er mit Tamburini und der Viardot-Garcia nach Petersburg, wo sie die neue italienische Oper begründeten, und 1845 zog er sich ganz von der Bühne zurück, um sein Leben still und in Frieden in seiner Heimath — dem Städtchen Romano — zu beschließen. Hier starb er am 2. März des Jahres 1854, ein kolossales Vermögen hinterlassend. Alle, die ihn in seiner Blüthezeit gehört, stimmen darin überein, daß die Biegsamkeit und Volubilität seiner Stimme an's Fabelhafte gegrenzt habe, und daß außerdem im Schmelz des Vortrags und in der Anmuth der Fioriturен ihm Keiner nahe gekommen sei. — Seine Frau war eine geborene Chomel (in Italien auch Comelli genannt), die, in Paris am 31. Mai 1794 geboren, auf dem pariser Conservatorium unter Gerard und Garat sich zu einer guten Sängerin bildete und als solche auch von 1818 an in Italien, und namentlich in Neapel, viel Glück machte. 1819 verheirathete sie sich mit Rubini und 1831 trat sie (in London) zum letzten Male auf.

Rubino oder **Robino**, (....), ein Franzose von Geburt und als solcher wahrscheinlich Robin geheißen, war der Nachfolger Arcadelt's als Lehrer der Chorknaben in der päbstlichen Kapelle zu Rom, und bekleidete diese Stelle von 1539—1545, worauf er in derselben Eigenschaft an die Kirche San Giovanni in Laterano kam. 1550 jedoch ging er zur Basilika des Vatikan über und von da nach nicht gar langer Zeit zur Kirche Sta. Maria Maggiore, an der er ein Kanonikat erhielt. Nach Pitoni („Notizie de' contrappuntisti etc."), der ihn auch als geborenen Franzosen bezeichnet, war er ein vortrefflicher Sänger und guter Kirchenkomponist.

Rubinstein, Anton, ausgezeichneter Klavierspieler, auch begabter Komponist, geb. zu Wechwotynetz, einem Dorfe unfern Jassy, am 30. November 1829. Seine Eltern besaßen dort große Güter und lebten in glänzenden Verhältnissen; aber durch Processe mit der Regierung sanken ihre Glücksumstände und zwangen sie zu einem bescheidnern Leben. Zunächst war es die Mutter Clara, welche

Digitized by Google

ihren jüngsten mit Musiktalent begabten Söhnen, Anton und Nikolaus, mit dem Schulunterricht auch die erste Unterweisung im Klavierspielen ertheilte. (Die Mutter lebt gegenwärtig in Moskau als Lehrerin am kaiserlichen Erziehungsinstitut). Dieser Klavierunterricht war begonnen worden, als Anton ungefähr 6 Jahre alt war, und seine Fortschritte, wie auch die des jüngern Bruders Nikolaus, waren so augenfällig, daß die Mutter beschloß, mit den Knaben, behufs eigentlicher methodischer Ausbildung, nach Moskau überzusiedeln. Hier wurde der tüchtige Alexander Willoing ihr Klavierlehrer, und dessen Unterricht schlug sehr gut an, besonders bei Anton, der bereits mit 8 Jahren öffentlich auftreten konnte und ungemeines Aufsehen erregte. Mit 10 Jahren, also 1839, ging er nach Paris, woselbst sein Talent ebenfalls Sensation machte und er bei seinem Fortstudiren durch Liszt thatkräftig gefördert wurde. Nach 1½jährigem Verweilen in Paris machte er dann seine erste große Kunstreise; sie erstreckte sich über England (wo sich Mendelssohn, der in London anwesend war, sehr für ihn interessirte), dann weiter über Holland, Schweden, Deutschland, und dauerte fast 3 Jahre. Darauf verlebte er ein Jahr im Schooße seiner Familie (in Rußland), und begab sich dann mit seiner Mutter und dem Bruder Nikolaus nach Berlin. Der letztere nahm hier noch bei Kullak Unterricht im Klavierspielen, Anton hingegen machte bei Dehn noch Studien im Contrapunkt, spielte dabei öfter am Hofe und erfreute sich der Theilnahme aller Künstler und Kunstfreunde. So kam das Jahr 1846 heran. Zu dieser Zeit traf den jungen Künstler ein schmerzlicher Schlag: sein Vater starb. Die Mutter mußte demzufolge mit dem jüngern Bruder wieder nach Rußland zurück, und Anton war darauf angewiesen, nun für sich selber zu sorgen. Er wandte sich von Berlin nach Wien, und lebte hier, wie eine Zeitlang auch in Preßburg, bis zum Jahre 1848, seine Existenz durch Unterrichtgeben fristend. 1848 reis'te er nach Rußland und resp. nach Petersburg zurück, wo die Großfürstin Helene, angezogen durch sein Spiel, ihn zu ihrem Kammervirtuosen ernannte und auch pecuniär so stellte, daß er der Nahrungssorgen überhoben war, und sich mit Muße der Komposition, die nach und nach für ihn Hauptsache geworden war, hingeben konnte. Von 1854 ab ist er zu wiederholten Malen wieder in Deutschland, so wie auch in Frankreich und England gewesen und hat dort seine Arbeiten bekannt gemacht. Seit einem Jahre ungefähr hat er das Amt als Kapellmeister der russischen Oper in Petersburg angetreten. Sein Bruder Nikolaus hat die musikalische Carrière aufgegeben und die Medizin zu seinem Berufe gewählt; er lebt als praktischer Arzt in Moskau. — Als Klavierspieler nimmt R., namentlich was die Bravour seiner Technik anbelangt, einen Platz unter den Virtuosen ersten Ranges ein. Auch als Komponist gehört er unleugbar zu den Begabtesten der Gegenwart; bis jetzt aber — trotz der vielen Sachen, die er schon veröffentlicht hat, stellt er sich als noch unabgeklärt und ungefüge, als noch ringend und gährend dar: sein Produciren hat noch keinen festen Halt gewonnen, er springt noch unnöthig und willkührlich von Stimmung zu Stimmung und von Gegensatz zu Gegensatz, er legt seinen Ideen noch nicht den Zügel künstlerischer Beschränkung an und läßt sie in's Maßlose ausschweifen, er trachtet noch mehr nach Besonderheit als

Digitized by Google

nach Schönheit und läßt den Grundsatz der Ebenmäßigkeit der Verhältnisse, der organischen Entwickelung u. s. w. noch ohne Berücksichtigung. Seine Begabung — wir wiederholen es — ist unzweifelhaft; er werde nur gehaltener, maßvoller, bedächtiger, und man wird noch Treffliches von ihm erwarten können. — Bis jetzt hat er — eine Reihe von Kompositionen aus der Knabenzeit nicht gerechnet — in die funfzig Werke veröffentlicht: Sinfonien, eine Ouvertüre, Klavier-Konzerte, ein Octett, Streichquartette, Klaviertrio's, Sonaten für Klavier allein und für Klavier mit Violine, mit Viola und Violoncell, Salon- und Charakterstücke für Klavier, ein- und mehrstimmige Lieder, u. s. w. Außerdem schrieb er noch die Opern „Dimitri", die sibirischen Jäger", „Toms der Narr", „die Rache" (die Libretti sind in russischer Sprache), und ein Oratorium „das verlorene Paradies", welches demnächst im Druck erscheinen wird.'

Rudolph, Johann Anton, geb. zu Wien im J. 1770, folgte seinem Vater, Anton R., nach Regensburg, wo derselbe als Hornist in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis trat, und erhielt hier von Wilhelm Kaffka Violin-Unterricht. Ein guter Spieler geworden, ernannte ihn nachgehends der Fürst von Thurn und Taxis zum Konzertmeister in seiner Kapelle, und nebenbei dirigirte er auch die Oper in Regensburg. Mehrere Violin-Kompositionen sind von ihm im Druck erschienen. — Es muß noch gesagt werden, daß dieser R. und sein Vater Anton von Gerber und Anderen mit Jean Joseph Rodolphe (oder Rudolph, s. d.) verwechselt worden ist.

Rudolph, Johann Joseph Rainer, Erzherzog von Oesterreich, jüngster Sohn Kaiser Leopolds II., geb. zu Florenz den 8. Januar 1798, kam 1790 (beim Regierungsantritt seines Vaters) nach Wien, und wurde nachgehends Kardinalpriester und Erzbischof von Ollmütz; gestorben ist er im Kurorte Baden bei Wien am 24. Juli 1831. Er ist hier anzuführen als vortrefflicher Musikdilettant, der ausgezeichnet Klavier spielte und sich auch mannichfach in der Komposition versuchte. Den ersten Klavier-Unterricht erhielt er von dem Hofklaviermeister Anton Teyber und später wurde er auch Beethovens Schüler, dessen großmüthiger und wohlwollender Protektor er stets geblieben ist. Von seinen Kompositionen ist nur ein Heft Variationen für Klavier, im strengen Styl über ein Beethovensches Thema (auch diesem Meister zugeeignet) gearbeitet und mit den Buchstaben E. R. (Erzherzog Rudolph) bezeichnet, erschienen. Seine reichhaltige musikalische Bibliothek hat er mittels letztwilliger Verfügung der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates, deren erster Protektor er war, hinterlassen.

Rückers, Hans oder Jean, ein berühmter Klaviermacher, zu Ende des 16ten und anfangs des 17ten Jahrhunderts in Antwerpen lebend. — Auch seine Söhne, André und Jean, hatten einen großen Namen als Flügel- und Klaviermacher und ihre Fabrikate erhielten sich bis ungefähr 1770 in einem ziemlich hohen Preise.

Rückpositiv, s. Positiv.

Rückung nennt man jede Veränderung in der Taktbewegung oder Verschiebung des taktischen Accents, sei sie hervorgegangen aus Retardation, Anticipation, Ligatur, Syncopirung u. s. w., oder nur aus einer Verlegung eines Accents auf

Digitized by Google

ursprünglich unaccentuirte — schlechte — Takttheile, z. E. im $^4/_4$-Takte auf das zweite oder vierte Viertel, im $^3/_4$-Takte auf das zweite oder dritte Viertel, u. s. w. Diese R. nennt man auch rhythmische Rückungen, weil sie sich eben auf die Bewegung beziehen; dann giebt es aber auch harmonische oder besser enharmonische Rückungen, und das sind die plötzlichen und unvermerkten Uebergänge aus einer Tonart in eine andere ganz unerwartete und fremde, welche durch den sog. enharmonischen Tonwechsel geschehen und bei denen Töne in doppelter Beziehung und Bedeutung vorkommen.

Rückweiser, s. Wiederholungszeichen.

Rühl, Friedrich Wilhelm, geb. zu Hanau im J. 1817, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in dieser seiner Vaterstadt, woselbst er auch schon frühzeitig mehrere Gesangvereine leitete, und genoß später die Unterweisung des Hofraths André in Offenbach und Schelble's in Frankfurt. In letztgenannter Stadt lebt er auch gegenwärtig als Musiklehrer und Leiter des von ihm gegründeten und nach ihm benannten „Rühl'schen Gesangvereins", der sich die Pflege klassischer Oratorienwerke zur Hauptaufgabe macht.

Ruetz, Caspar, geb. zu Wismar am 21. März 1708, erhielt von seinem Vater, der in genannter Stadt Lehrer am Waisenhause und noch ein Schüler des berühmten Buxtehude war, den ersten Klavier-Unterricht und erlernte beim Stadtmusikus Wilker verschiedene Streich- und Blasinstrumente; später ward er noch Schüler des Organisten Hölken. Im J. 1728 bezog er die Universität Jena, studirte daselbst Theologie, und lebte von 1730 bis 1737 an verschiedenen Orten als Hauslehrer, auch in Hamburg, wo sein musikalisches Talent in Oper, Konzert und Kirche mannichfache Nahrung fand. 1737 wurde er als Kantor und Musikdirektor (an des verstorbenen Sievers Stelle) nach Lübeck berufen, und in diesem Amte wirkte er bis zum 21. Dezember 1755, wo ihn, während des Nachmittags-Gottesdienstes in der Marienkirche, der Schlag rührte und er schon wenige Stunden darauf starb. — Man kennt von ihm die Schriften: „Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusik ꝛc." (Lübeck, 1750); „Widerlegte Vorurtheile von der Beschaffenheit der heutigen Kirchenmusik ꝛc." (Lübeck, 1752); „Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusik ꝛc." (Rostock und Wismar, 1753). Der damals grade heftig lodernde Streit über die Zulassung oder Nicht-Zulassung der Musik in die Kirche hat diese Schriften hervorgerufen. Ferner findet man auch von R. in Marpurg's „Beiträgen" ein „Sendschreiben über einige Ausdrücke des Batteux von der Musik".

Ruf, eine Blasmanier in den Feldstücken (s. d.) der Trompeter, welche aus nichts als der schnellen Folge der zu einem Dreiklang gehörigen Töne besteht, wie z. B. c e g c, oder d fis a d u. s. w. Der letzte Ton (die Oktave) wird dabei immer etwas länger ausgehalten.

Ruffo, Vincenzo, ein angesehener und fruchtbarer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, ein Zeitgenosse Palestrina's. In den 50er und 60er Jahren des vorgenannten Säculums wurden in Venedig verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten und Madrigalen seiner Komposition gedruckt. — Ein anderer Ruffo,

Digitized by Google

Aleſſandro mit Vornamen und aus Mailand gebürtig, lebte zu derſelben Zeit wie Vincenzo R. und hat ebenfalls komponirt, vornehmlich Madrigalen.

Rugarli, Gasparo, geboren zu Colorno im J. 1767, erhielt den erſten Muſikunterricht von ſeinem Vater, einem Muſikdirektor, ſtudirte dann zwei Jahre bei Francesco Fortunati und vollendete ſeine kompoſitoriſche Ausbildung in der Schule des Pater Mattei zu Bologna. Geſtorben iſt er zu Parma ſchon am 27. Oktober 1799. Man kannte von ihm Kirchenkompoſitionen und die Oper „l'Isola disabitata"; auch war er als Orgelſpieler geſchätzt.

Ruggieri, (ſpr. Rudſchéri), 1) Francesco, ein renommirter Geigenmacher aus dem 17ten Jahrhundert, zu Cremona lebend. Seine beſten Geigen ſtammen aus der Zeit von 1640 bis 1670. — 2) Giovanni Battiſta R., ebenfalls guter Geigenmacher, aber zu Brescia lebend und zum Unterſchied von Francesco R. auch il Buono genannt. Seine Blüthezeit fällt mit der des Francesco zuſammen (in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts).

Ruggieri, Giovanni Martino, ein venetianiſcher Komponiſt aus dem Ende des 17ten und dem Anfang des 18ten Jahrhunderts, brachte die Opern: „Marianna", „Miltiade", Amor per vendetta", „Arato in Sparta", und „Armida abbandonata" zur Aufführung und gab verſchiedene Sammlungen von Kirchen- und Kammerſonaten (meiſt für 2 Violinen mit Generalbaß), ſowie Kantaten in den Druck.

Ruhebett, muſikaliſches, ein Spieluhr-Werk von der Erfindung eines Mechanikers im Schwarzwalde, das äußerlich ganz die Form eines gewöhnlichen Ruhebettes hat, unter deſſen Polſter ſich eine Spieluhr befindet. Iſt dieſe aufgezogen und legt man ſich dann auf das Bett, ſo wird durch den Druck des Körpers die Maſchine augenblicklich in Bewegung geſetzt und es ertönt eine Arie von Roſſini, die ungefähr ſo lange fortſpielt, als ein müder Menſch braucht, um einzuſchlafen. Dann iſt ein muſikaliſcher Wecker damit verbunden, der, je nachdem man deſſen Zeiger an dem Uhrwerke ſtellt, zur geſetzten Stunde einen Marſch von Spontini mit ſolchem Spektakel anhebt, daß auch der feſteſte Schlaf dadurch verſcheucht wird. (Dieſe Erfindung — mehr eine Spielerei — wurde zuerſt in der Zeitſchrift „Cäcilia" bekannt gemacht.)

Ruhepunkt, tritt in der Muſik eigentlich ein mit Ende eines jeden rythmiſchen Theiles oder einer rythmiſchen Figur, oder wo irgend eine Art von Tonſchluß ſtattfindet, alſo nicht bloß am Schluſſe größerer Abſchnitte oder Theile, ſondern auch der bloßen Einſchnitte, Cäſuren u. ſ. w., insbeſondere jedoch verſteht man unter R. die Fermate (ſ. d.) wie das Zeichen für dieſelbe auch Ruhezeichen heißt.

Ruimonte, Pedro de, ein ſpaniſcher Tonſetzer, zu Sarogaſſo geb., war zu Anfang des 17ten Jahrhunderts Kapellmeiſter des Erzherzogs Albert, Statthalters der Niederlande, und es ſind von ihm zu Antwerpen im J. 1614 Madrigalen zu 4—6 Stimmen erſchienen unter dem Titel: „El Parnasso español etc."; auch Kirchenſtücke werden von ihm angeführt. Man hat ihn häufig mit Larue (ſ. d.) verwechſelt.

Rule Britannia, (ſpr. Ruhl —), das berühmte engliſche Nationallied, nach

Digitized by Google

seinen Anfangsworten: „Rule Britannia, rule the waves“ (Beherrsche, Britannia, die Wogen) genannt. Der Text ist von Thomson, dem Dichter der „Jahreszeiten“, die Musik von Arne (s. d.) verfaßt, und es verherrlicht die britische Freiheit, dem englischen Reiche die Herrschaft der Meere vindicirend.

Rulik, Johann Nepomuk, geb. zu Sleb in Böhmen am 20. Februar 1744, machte in Prag wissenschaftliche und musikalische Studien, und wurde nachgehends Chorregent bei den Jesuiten, so wie 1774 Choralist und Violinspieler an der St. Veitskirche auf dem Hradschin. Gestorben ist er am 6. Juni 1812, den Ruf eines guten Kirchenkomponisten hinterlassend.

Rullante (ital.) — rollend, wirbelnd, findet man hin und wieder, aber nur selten, statt tremolando (s. d.) gebraucht. — Tamburro rullante — Wirbeltrommel, ist diejenige kleinere Trommel, welche im Orchester — bei vorkommender Janitscharen-Musik — gebraucht wird.

Ruloffs oder **Roeloffs**, Bartholomäus, geb. um 1737 zu Amsterdam, wurde 1757 Violinist am Theaterorchester daselbst und 1773 Musikdirektor; neben letzterer Stelle bekleidete er auch noch die eines Organisten an der Hauptkirche. Gestorben ist er am 13. Mai 1809 mit dem Rufe eines tüchtigen Violinspielers und geschickten Komponisten. Verschiedene Opern von ihm sind in Amsterdam mit Glück zur Aufführung gekommen, und gedruckt erschienen Stücke für Harmoniemusik und Sinfonien seiner Arbeit; auch als Uebersetzer französischer und italienischer Operntexte in's Holländische hat er sich bekannt gemacht. Seine Frau, eine geborene Andrecht, (die er erst 1792 geheirathet hatte), galt für eine gute Sängerin.

Rumling oder **Rumlingen**, Sigismund Freiherr von, stammte aus einer alten hessischen Familie (ohne daß man genau weiß, wo und wann er geboren ist) und kam zu Ende des fünften Decenniums im vorigen Jahrhundert nach München, wo er Edelknabe des Churfürsten Maximilian Joseph II. wurde. Als solcher bildete er sich auch in der Musik aus und erwarb sich im Spielen verschiedener Instrumente, im Singen und auch im Komponiren viele Geschicklichkeit. 1775 lernte ihn der Herzog Karl von Zweibrücken kennen und nahm ihn mit an seinen Hof, wo er ihm die Intendanz der Kapelle übertrug; in dieser Stellung schrieb er neben vielen anderen Sachen auch die Opern „Polidore“ und „Roméo et Juliette“, die er auch in Paris zur Aufführung brachte. In Folge der französischen Revolution ging er 1799 wieder nach München und wurde daselbst Hofmusikintendant. Einige Jahre später erhielt er eine Maltheser-commende und war eben im Begriff, sich auf dieselbe zurückzuziehen, als der Maltheser-Orden aufgehoben und R. nun durch eine Pension entschädigt wurde. 1818 erhielt er die besondere Aufsicht über die neue königliche Hofkapelle in München; doch war er nunmehr schon zu alt, als daß er in dieser Stellung noch Sonderliches hätte wirken können. Nach kurzem Krankenlager verschied er am 7. Mai 1825, ungefähr 78 oder 79 Jahre alt. Sein Nachfolger im Amt war der Freiherr von Poißl. — Es waren viele von R's Kompositionen — Instrumental- wie Vokalsachen — im Druck erschienen; doch vernichtete er selbst wieder das Meiste davon und wollte gar nicht unter den Tonsetzern genannt sein.

Digitized by Google

Rummel, Christian, geb. im Nassauischen um 1790, war, wenn wir recht berichtet sind, zuerst einfacher Militairmusiker, wurde dann später Dirigent der Harmoniemusik-Kapelle des Herzogs von Nassau in Biberich und endlich auch, mit dem Titel als Hofkapellmeister, Operndirigent in Wiesbaden. Gestorben ist er am 12. Februar 1849. Er hat zahlreiche Kompositionen für Harmoniemusik, Konzerte für Blasinstrumente, Klaviersachen — Variationen, Fantasien, Sonaten, Uebungsstücke, Divertissements, Polonaisen u. s. w. — geliefert, die eine Zeit lang in Süddeutschland ihres eingänglichen und angenehmen Styls wegen sehr beliebt waren; dann ist er auch durch vielfältige Klavier-Arrangements von Opern und anderen größeren Werken bekannt geworden. — Seine Tochter Franziska hatte vor ungefähr 10 Jahren einen hübschen Ruf als Coloratur-Sängerin und war als solche zu dieser Zeit am Theater in Wiesbaden engagirt.

Rumpf, Conrad, um 1530 Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, verfertigte mit Johann Walther gemeinschaftlich zur deutschen Messe die ersten Melodien, und machte sich sonst auch um den Kirchengesang sehr verdient, besonders dadurch, daß er Choralgesänge verbesserte und sie von eingerissenen Fehlern und übeln Gewohnheiten reinigte.

Rundgesang, ein zum geselligen Gesang bestimmtes Lied, in welchem einige Verse nach jeder Strophe, entweder unverändert oder mit einer kleinen Veränderung, oder einem Zusatz vom ganzen Chor wiederholt werden. Entweder machen diese Verse den Schluß jeder Strophe, oder auch den Anfang aus, oder es sind besondere Verse, die immer wiederkehren. Gewöhnlich ist die Musik eines R's so eingerichtet, daß die Strophen erst von einzelnen Stimmen gesungen werden, und dann ein Chor die Anfangs- oder Schlußzeilen wiederholt. Rundgesang heißt ein solches Lied, weil ehedem die Sänger dabei meistens im Kreise standen, sich bei der Hand haltend und beim Refrain tanzend oder trinkend.

Rungenhagen, Carl Friedrich, geb. zu Berlin am 27. September 1778, zeigte schon frühzeitig Neigung und Anlage zur Musik, wie auch zur Malerkunst. mußte aber, nach genossenem Schulunterricht, in das kaufmännische Geschäft seines Vaters eintreten und konnte seiner Neigung zu den Künsten nur in Mußestunden fröhnen. Klavier-Unterricht hatte er von Witthauer und dem noch lebenden, aber hochbejahrten Konzertmeister Benda erhalten und in der Tonsetzkunst unterrichtete er sich selber aus Lehrbüchern. Im J. 1801 endlich, nachdem er in die Singakademie getreten und, durch Zelters Rathschläge unterstützt, in verschiedenen Vokal-Kompositionen sich versucht hatte, widmete er sich ausschließlich der Musik und gab Unterricht darin. 1815 wurde er neben Zelter Dirigent der Singakademie, 1825 königl. Musikdirektor, und 1833, nachdem er 9 Monate interimistisch als erster Dirigent der Singakademie fungirt hatte, erwählte ihn diese zum Nachfolger des verstorbenen Zelter, eben als ersten Direktor. Zu erwähnen ist noch, daß er, ebenfalls an Zelter's Stelle, Direktor der von diesem 1809 gestifteten ersten Liedertafel, so wie nach Berger und Klein Vorstand der von diesen errichteten jüngern Liedertafel wurde, so wie er endlich auch zu den Lehrern der mit der Akademie der Künste (deren Mitglied er übrigens auch war) zusammenhängenden Musiklehranstalt gehörte. Gestorben ist er am 21. Dezember

Digitized by Google

1851. — Von R's Kompositionen, deren Hauptvorzüge Klarheit und Gediegenheit sind, möchten anzuführen sein: Die Oratorien: „La morte d'Abele", „Christi Einzug in Jerusalem", „Cäcilia, die Heilige", einige Kantaten, ein Te Deum und 8stimmige Motetten, ein- und mehrstimmige Lieder, ein Stabat mater für 2 Soprane und Alt, Instrumental-Kompositionen verschiedener Art u. s. w.; auch Singübungen hat er herausgegeben.

Russel, William, geb. zu London im J. 1777 als der Sohn eines Orgelbauers, erhielt zuerst von einigen mittelmäßigen Lehrern Unterricht im Orgelspielen und wurde dann Schüler des Dr. Arnold. Nachgehends erhielt er an verschiedenen Londoner Kirchen Organistenstellen, war dabei auch seit 1801 Accompagnateur am Coventgarden-Theater, starb aber schon im J. 1813. Zu vielen Melodramen und Pantomimen, die an genanntem Theater gegeben wurden, schrieb er die Musik; dann hat er noch einige Oratorien, Klaviersachen und Lieder verfaßt.

Russische Horn- oder Jagdmusik. Die Geschichte der ersten Entstehung s. unter Maresch. Sie besteht aus lauter sogenannten russischen Jagdhörnern, deren jedes nur einen Ton giebt. Es ist dieses Horn aus starkem Messingblech in der Form eines langen Trichters verfertigt. Maresch verschaffte sich 37 derselben, die einen Umfang von 3 Oktaven ausmachten. Die tiefsten Hörner sind 7—8 Fuß lang, die höchsten 1—1½ Fuß. Jedes Horn verlangt einen Spieler, der so lange pausiren muß, bis der Ton, welchen sein Horn angiebt, in dem eben auszuführenden Tonstücke gebraucht wird. 1753 ließ sich eine Gesellschaft zum ersten Male mit einer solchen Musik vor dem kaiserlichen Hofe hören. Später aber vervollkommnete sie sich aber so, daß die schwersten Ouvertüren in dem geschwindesten Zeitmaße mit Trillern, Läufern, Arpeggiaturen u. s. w. auf das Deutlichste ausgeführt wurden, so daß man ein einziges Instrument zu hören glaubte. Die Wirkung war besonders im Freien und in einiger Entfernung, namentlich auf und an dem Wasser, sehr gerühmt, und der einer Orgel ähnlich. Statt 37 Hörner für 3 Oktaven, dann 49 für 4 Oktaven, hatte man endlich 60 für 5 Oktaven. Jeder Bläser hatte 1 oder 2 Hörner und ein Notenblatt, auf dem nur ein Ton und alle übrigen Pausen angegeben waren; er zählte nun genau, und gab, so oft die Reihe an ihn kam, den Ton an. Noch im J. 1834 machte eine Gesellschaft mit einer solchen russischen Hornmusik unter Anführung eines gewissen Koslof eine Kunstreise durch Deutschland, und fand vielen Beifall.

Rust, Friedrich Wilhelm, geboren zu Wörlitz bei Dessau am 6. Juli 1739, zeigte schon in frühester Jugend außerordentliche Anlagen zur Musik, so daß er bereits im 6ten Jahre, ohne besondere Anleitung empfangen zu haben, recht hübsch Klavier und Violine spielte und mit 13 Jahren Bach's „wohltemperirtes Klavier" von Anfang bis Ende auswendig vorzutragen wußte. Doch durfte er sich nicht gleich ausschließlich der Musik widmen, sondern mußte nach dem Willen seiner Eltern von 1758—1761 in Halle die Rechte studiren; jedoch vernachlässigte er auch als Student keineswegs die Musik und profitirte besonders von dem freundschaftlichen Umgang mit Friedemann Bach, der ihn besonders im Orgelspielen förderte und überhaupt mächtig anregte. Nach Absolvirung seines Studiums und vornehmlich mit auf Veranlassung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Dessau, der sein Jugendfreund war, wählte R. die Musik zum ausschließlichen Lebensberuf; der Fürst gewährte ihm die Mittel, daß er zuerst behufs des Studiums der Komposition zu dem damals berühmten Konzertmeister Hoekh nach Zerbst, und dann (1763), zur höhern Ausbildung im Violinspiel, zu Franz Benda nach Berlin (resp. Potsdam) gehen konnte. Ein Aufenthalt in Italien während des Jahres 1765 zu 1766 war zu seiner höhern künstlerischen Ausbildung überhaupt von großem Nutzen: er lernte dort Alles kennen, was nur

Digitized by Google

irgend von muſikaliſcher Bedeutung war und erweiterte durch den Umgang mit den beſten Komponiſten und Virtuoſen, ſowie durch den Beſuch der vornehmſten Kunſtinſtitute ſeinen muſikaliſchen Geſichtskreis. 1766 nach Deſſau zurückgekehrt, lebte er dort am Hofe des Fürſten, mit kurzen Unterbrechungen, welche durch öftere Kunſtreiſen nach Berlin, Dresden und anderen Orten veranlaßt wurden. Ehrenvolle Berufungen zu anderen und bedeutenderen Wirkungskreiſen lehnte er aus Anhänglichkeit an ſeinen fürſtlichen Jugendfreund ſtets ab. Letzterer ernannte ihn 1775 zum wirklichen Muſikdirektor, und war er (R.) es, der durch ſein Wirken den Grund legte zu der nachmaligen bekannten Vortrefflichkeit der deſſauiſchen Kapelle. Geſt. iſt er zu Deſſau am 28. Februar 1796. — R. war ein höchſt bedeutender Klavier- und Violinſpieler, ſowie begabter und durchgebildeter Komponiſt (außerdem daß er auch Violoncell, Harfe, Viola d'amore und Laute mit Geſchicklichkeit zu behandeln wußte), und daß er Alles dies war, beweiſ't die Anerkennung, die ihm von bedeutenden Zeitgenoſſen, wie Naumann, Reichardt, Hiller u. ſ. w. geworden, ſo wie, daß er einer beſondern Biographie für würdig gehalten wurde, die 1801 bei Schall in Breslau erſchien. Von ſeinen ſehr zahreichen Kompoſitionen ſind indeß nur ſehr wenige gedruckt —: 6 Sonaten für Klavier; Variationen für Klavier über „Blühe, liebes Veilchen", 2 Sammlungen von Oden und Liedern für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung, Allegretto grazioso con Variazioni per il Cembalo, eine Klavier-Sonate in G-dur, und 3 Sonaten für Violine. Die letztern beiden Werke ſind erſt nach ſeinem Tode erſchienen, die Violinſonaten ſogar erſt vor einigen Jahren (bei Peters in Leipzig). Dieſe (die Violinſonaten) ſind in der Art der bekannten Bach'ſchen geſchrieben, weiſen aber eine vielſeitigere und fortgeſchrittenere Technik der Violinbehandlung auf und dürften vielleicht ein Specimen Desjenigen ſein, was im vorigen Jahrhundert in letztgenannter Beziehung in Deutſchland und Italien überhaupt geleiſtet worden iſt. Intereſſant iſt beſonders die dritte Sonate, welche durchweg auf einer Saite zu ſpielen iſt und dadurch vor Paganini einzig in ihrer Art daſteht. Von den ungedruckten Kompoſitionen R's giebt Gerber in ſeinem Tonkünſtler-Lexikon ein Verzeichniß, das der ſich dafür Intereſſirende nachleſen mag; ſehr Vieles von den Sachen aber iſt verloren gegangen. — Ein Sohn Fr. Wilh. R's war Wilhelm Carl R., geboren zu Deſſau am 29. April 1787. Derſelbe zeigte ſchon ſehr frühzeitig erſtaunenswürdige Anlagen zur Muſik und dieſe wurden zuerſt von ſeinem Vater ausgebildet; dann, als er 1805 und 1806 in Halle Philoſophie ſtudirte, wurde Türk ſein Lehrer. Im J. 1807 ging er nach Wien und lernte dort Beethoven kennen, der ihn wegen ſeines gediegenen Klavierſpiels gern als Lehrer empfahl und ſich öfters von ihm Bach'ſche Fugen vorſpielen ließ, die er (wie ſein Vater) von Jugend auf auswendig wußte. Von 1819 bis 1827 war er Organiſt der evangeliſchen Gemeinde in Wien, kehrte aber nach dieſer Zeit nach Deſſau zurück und lebte hier fernerhin als Muſiklehrer. Geſt. iſt er in genannter Stadt am 18. April 1855. Sein Gedächtniß und Gehör waren bis zu ſeinem Tode eine merkwürdige Erſcheinung, die das beſtätigte, was Naumann ſchon von ihm als Kind berichtete. Von ſeinen verſchiedentlichen Kompoſitionen, von denen aber Nichts im Druck erſchienen iſt, ſind noch vorhanden: „Variationen für Klavier über ein Originalthema (über die ſich Beethoven ſehr lobend ausgeſprochen), Präludien für die Orgel, drei vierhändige Fantaſieſtücke, Lieder und Geſänge. — Ein Brudersſohn des ebengenannten Wilhelm Carl R., und Enkel Friedrich Wilhelm R's, iſt Wilhelm Ruſt, geb. um 1823 zu Deſſau als der Sohn eines dortigen Stiftsrathes, ebenfalls ein wackerer Muſiker. Er machte in Friedrich Schneiders Muſikſchule ſeine Studien in der Tonſetzkunſt, nahm dann eine Muſiklehrerſtelle bei einem ungariſchen Edelmanne an und ging nachgehends endlich nach Berlin, wo er,

Digitized by Google

als geachteter Muſiklehrer, noch gegenwärtig lebt. Sein Klavier- nnd Orgelſpiel iſt vortrefflich und auch als Komponiſt hat er ſich von ſehr reſpektabler Seite in einigen im Druck erſchienenen Klavier- und Geſangsſachen gezeigt.

Ruſt oder **Ruſti**, Giacomo, geb. zu Rom im J. 1741, machte ſeine Muſikſtudien auf dem Conſervatorium della Pietà zu Neapel und brachte 1764 zu Venedig ſeine erſte Oper „La Contadina in corte“ auf die Bühne. 1767 erhielt er den Ruf als Kapellmeiſter nach Barcellona, kam aber von da öfter nach Italien und brachte dort noch folgende Opern zur Aufführung: „L'Idolo cinese“, „L'Amor bizarro“, „Alessandro nell' Indie“, „Il Barone di terra asciutta“, „Il Socrate immaginario“, „Il Giove“, „I due Protetti“, „Artaserse“, „Il Talismano“, „Gli Antiquari in Palmira“, „Berenice“. Dieſe Opern machten zumeiſt viel Glück in Italien; ihr Verfaſſer ſtarb im J. 1786. Daß R. von deutſchen Eltern abſtamme, iſt vielleicht anzunehmen.

Ruſti, ſ. den vorhergehenden Art.

Rutini, Giovanni Marco, geboren zu Florenz um 1730, erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung auf dem Conſervatorium di San Onofrio in Neapel, machte 1754 eine Reiſe nach Deutſchland (als Klavierſpieler) und ließ ſich einige Jahre darauf in Prag nieder, wo er bis 1766 blieb. Dann nach Italien zurückgekehrt, brachte er die Opern „Gli Sposi in maschera“, „Amor industrioso“ und „Vologeso“ zur Aufführung, war Kapellmeiſter, zuerſt in Modena und dann in Florenz, und ſtarb in letzterer Stadt im J. 1797. Man kannte von ihm auch Kirchenſachen, die geſchätzt waren. Sein Sohn und Schüler, Ferdinando R., zu Modena im J. 1767 geb., brachte zu Rom ſeine erſte Oper „L'Avaro“ zur Aufführung und lieferte dann noch mehrere theatraliſche Arbeiten für Florenz, Parma und Piacenza. 1812 war er Kapellmeiſter in Macerata und ging von da in gleicher Eigenſchaft nachgehends nach Terracina, wo er im November des Jahres 1827 ſtarb.

Rutſcher heißt in einigen Gegenden auch der Walzer oder Schleifer (ſ. d.), weil die Tanzenden dabei mit den Füßen gewiſſermaßen auf dem Boden fortrutſchen.

Ruziczka, geb. den 18. September 1758 zu Jarmeritz in Mähren, wurde von ſeinem Vater, dem Schullehrer in genanntem Orte, in ſeinem 14ten Jahre nach Wien geſchickt, um durch Muſikunterricht dort ſein Brod zu verdienen. In der Kaiſerſtadt ſuchte und fand er auch Gelegenheit, ſich ſelber weiter in der Tonkunſt fortzubilden, und ſeine guten Fähigkeiten verſchafften ihm dann nachgehends auch eine Stelle als Violinſpieler im Nationaltheater-Orcheſter und den Poſten als erſter Hoforganiſt. Geſt. iſt er am 21. Juni 1823 zu Wien.

Ryba, Johann Jacob, geb. zu Przeſticz in Böhmen den 26. Oktobe 1765, erhielt ſchon von ſeinem 4ten Jahre an Muſikunterricht bei ſeinem Vater, der Organiſt war, und machte glänzende Fortſchritte im Klavier-, Orgel- und Violinſpiel; noch mehr vervollkommnete er ſich in Prag, wo er von 1780 an das St. Wenzel-Seminar beſuchte. Nachdem er 17 Monate die Schulgehülfenſtelle zu Mniſchek verwaltet hatte, wurde er 1788 zum Rektor des Gymnaſiums zu Roczmital ernannt und dieſe Stelle bekleidete er bis zu ſeinem im J. 1815 erfolgten Tode, neben ſeinen Berufsgeſchäften außerordentlich fleißig der Tonkunſt obliegend. Komponirt hat er ausnehmend fleißig; aber es iſt von ſeinen Werken — Meſſen und anderen Kirchenſtücken, Streichquartetten, Konzerten für verſchiedene Inſtrumente, Sonaten, Variationen und anderen Stücken für Klavier, Quintetten, Serenaden, Sinfonien, Liedern und Geſängen, auch einigen Singſpielen, — Nichts durch den Druck verbreitet worden.

Digitized by Google

S.

S, der neunzehnte Buchstabe in unsrem Alphabet, kommt einzeln in der Musik nur als Abbreviatur (s.) für sinistra (s. d.) vor, und das große lateinische S auch wohl zur Bezeichnung der messingenen Fagottröhre, welche ihrer Form wegen Es und Bocal genannt wird (s. Fagott).

Saal, Ignaz, geboren am 26. Juli 1761 zu Geiselhöring in Baiern als der Sohn eines Baders, erhielt von dem Ortsschullehrer die erste Unterweisung in der Musik, kam dann als Sängerknabe in die Abtei Mallersdorf, ein Jahr später zu den Jesuiten nach Ingolstadt und endlich, nach Aufhebung des Jesuiten-Ordens, in's Münchner Seminar, wo er neben den wissenschaftlichen Studien auch Musik trieb. 1777 verließ er München, wo er an der deutschen Oper hin und wieder in kleinen Baßpartien verwendet worden war, und ging, nun zur Sängerlaufbahn sich bestimmt habend, nach Salzburg, wo er am Theater engagirt wurde und durch den Umgang mit Leopold Mozart und Michael Haydn viel profitirte. Von Salzburg begab er sich nach Preßburg, verweilte hier 8 Jahre und wurde dann an die Hofoper nach Wien berufen (1782), wo er 40 Jahre lang, seit 1791 auch als Mitglied der Hofkapelle, mit großem Erfolg wirkte. Gest. ist er am 30. Oktober 1836. Seine Tochter Therese war als Sängerin sehr geachtet und sie war es, für die Haydn die Sopranpartien in seinen Oratorien schrieb.

Sabadini, Bernardo, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war Kapellmeister in Parma, und brachte als solcher in der Zeit von 1686 ais 1698 folgende Opern zur Aufführung: „Furio Camillo", „Didio Giuliano", „Zenone tiranno", „La Favore degli Dei", „La Gloria d'amore", „Eraclea"; dann auch das Oratorium „I Disegni della divina Sapienza".

Sabbatini, Galeazzo, zu Pesaro im Anfang des 17ten Jahrhunderts geboren, war Kapellmeister des Herzogs von Mirandola und als Komponist und Theoretiker seiner Zeit hochangesehen. In der Zeit von 1636—1640 erschienen von ihm verschiedene Sammlungen von Litaneien, anderen geistlichen Gesängen und auch Madrigalen im Druck. 1644 erschien zu Venedig sein theoretisch-didaktisches Werk: „Regole facili e brevi per suonare sopra il basso continuo, nell' organo, manochordo, o altro simile stromento." (In einer zweiten Auflage, Rom 1669). Athanasius Kircher in seiner Musurgia spendet dem Kompositionstalent Sabbatini's ungemessenes Lob; auch berichtet er von einer Art Klavier, das S. erfunden haben soll, und „auf dem man alle Arten der Harmonie vorstellen konnte." Wie das zu verstehen, ist um so weniger jetzt noch zu erklären, als sich, außer in der Musurgia Kircher's, keine Nachrichten weiter über das Instrument mehr vorfinden.

Sabbatini, Luigi Antonio, geboren zu Albano bei Rom im J. 1739,

Digitized by Google

erhielt in seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht, trat dann zu Rom in den Franziskaner-Orden und fing in seinem Kloster an den Contrapunkt zu studiren; darauf wurde er nach Bologna geschickt, wo Padre Martini sein Lehrer wurde, und 1763 endlich studirte er noch bei Valotti in Padua. Nachgehends wurde er Kapellmeister an der Kirche der SS. Apostoli in Rom und 1780, nach Valotti's Tode, wurde er dessen Nachfolger als Kapellmeister an der Kirche S. Antonio in Padua. Gest. ist er in ebengenannter Stadt am 29. Januar 1809. Für die Kirche hat S. sehr viel komponirt; vorzugsweise jedoch hat er sich als didaktisch-musikalischer Schriftsteller bekannt gemacht und von seinen desfallsigen Sachen sind anzuführen: „Gli elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi in duetti e terzetti a canone" (Rom 1789; eine französische Bearbeitung davon hat Choron herausgegeben unter dem Titel: „Solféges ou léçons élémentaires etc."); „La vera idea delle musicali numeriche segnature diretta al giovane studioso dell' armonia" (Venedig, 1799; es enthält dieses Werk in der Hauptsache eine Auseinandersetzung des Harmoniesystems von Valotti und Calegari); „Notizie sopra la vità e le opere del R. P. Francesco Valotti" (Padua, 1780). Endlich ist S. auch derjenige, welcher die 1801 in Venedig erschienene Ausgabe der Marcello'schen Psalmen besorgte.

Sabino, Ippolito, ein angesehener venetianischer Komponist des 16ten Jahrhunderts, um 1545 geboren, von dem in der Zeit von 1570—1586 verschiedene Sammlungen Madrigalen, Magnificate und andere geistliche Gesänge zu Venedig im Druck erschienen. Auch findet man in vielen Collektionen aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts Stücke von ihm, z. E. in der „Harmonia celeste" (Antwerpen, 1592), im „Trionfo di Dori" (Venedig, 1597), in der „Ghirlanda de' madrigali" (Antwerpen, 1601) u. s. w.

Sacadas, ein altgriechischer Flötenspieler, aus Argos gebürtig, bemerkenswerth als der Erste, welcher die Flöte allein, ohne Begleitung des Gesanges, gebrauchte und so mit derselben den Preis in den pythischen Spielen gewann. Ferner wird er auch aufgeführt als der Erfinder eines dreitheiligen Nomos, dessen Strophen in der dorischen, phrygischen und lydischen Tonart nach einander gesungen wurden; auch die Elegie, als eine Art von Nomos für die Flöte, soll er erfunden haben. Drei Mal gewann er in den pythischen Spielen den Preis, und Pausanias fand seine Statue, mit einer Flöte in der Hand, auf dem Helikon, und sein Grabmal in Argos.

Sacchi, Giovenale, geboren zu Mailand im J. 1726, trat in den Barnabiten-Orden und wurde später Canonikus an St. Paul, Mitglied der Akademie von Mantua und Professor der Beredsamkeit am Collegio de' Nobili zu Mailand, in welcher Stadt er auch am 27. September 1789 starb. Erst im spätern Alter fing er an sich mit der Musik ernstlicher zu beschäftigen und trat auch dann als musikalischer Schriftsteller auf. Von seinen dahin gehörigen Arbeiten sind anzuführen: „Del numero e delle misure delle corde musiche etc." (Mailand, 1761; handelt von der physikalisch-mathematischen Basis der Tonleiter und den Intervallen-Proportionen, ein Gegenstand, den er später noch einmal in einer

Digitized by Google

Schrift, „Specimen theoriae musicae“, behandelte, welche nach seinem Tode in den Memoiren der Akademie von Bologna [Bd. VII., 1795] abgedruckt wurde); „Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia“ (drei Abhandlungen, Mailand 1770); „Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci etc.“ (drei Abhandlungen, Mailand 1778); „Delle quinte successive nel contrapunto e delle regole degli accompagnamenti“ (in Briefform geschrieben, Mailand 1780); „Dialogo ove cercasi se lo studio della musica al religioso convenga, o disconvenga“ (Pisa, 1786). Dann hat er auch eine Biographie Farinelli's (Venedig, 1784) und Marcello's (Venedig, 1789) herausgegeben. Einige andere polemische Schriften übergehen wir. In S's Arbeiten ist viel Gelehrsamkeit zu finden; hin und wieder aber merkt man, daß er nicht genug praktisch-musikalisch gebildet war. — Ein anderer Sacchi, Salvatore mit Vornamen, war um 1570 zu Ronciglione im Kirchenstaate geb. und in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister zu Toscanello. 1607 erschienen 4- und 5stimmige Messen von ihm im Druck.

Sacchini, (spr. Sakini), Antonio Maria Gasparo, berühmter italienischer Komponist, geb. zu Puzzuoli am 23. Juli 1734, und nicht zu Neapel am 13. Mai 1735, wie die meisten Biographen angeben. Er war der Sohn armer Fischersleute und ebenfalls zu dem Stande seiner Eltern bestimmt; der Zufall aber führte den berühmten Durante einst nach Puzzuoli und dieser hörte den Knaben Sacchini Volkslieder singen. Frappirt von der Reinheit und dem natürlich hübschen Vortrage in des Knaben Gesange, nahm ihn Durante mit Bewilligung der Eltern mit nach Neapel und that ihn auf das Conservatorium di S. Onofrio. Hier warf sich S., nachdem er die Elementargegenstände der Musik überwunden, auf das Studium der Violine und erlangte eine ziemliche Geschicklichkeit auf diesem Instrumente; dann nahm ihn Durante selbst unter seine Leitung und unterwies ihn im Contrapunkt und der höhern Komposition, neben Piccini und Guglielmi, welche seine hauptsächlichsten Mitschüler waren. Nach dem Tode Durante's (1755) trat S. aus dem Conservatorium, beschäftigte sich mit Gesangunterrichtgeben und komponirte verschiedene Farcen für die neapolitanischen Theater zweiten und dritten Ranges. Diese Produktionen machten ihn vortheilhaft bekannt, so daß ihm 1762 der Auftrag wurde, für Rom die Oper „Semiramide“ zu schreiben; sie gefiel bei der Aufführung und S. beschloß nun, sich in Rom für eine Zeit lang zu fixiren. Sechs Jahre währte sein Aufenthalt daselbst und während dieser Zeit verfaßte er, theils für Rom, theils für andere italienische Städte, eine Reihe von Opern, davon anzuführen sind: „Eumene“, „Andromacca“, „Artaserse“, „Il gran Cid“, „L'Amore in campo“, Lucio Vero“. Im J. 1768 machte sein „Alessandro nell' Indie“ ungemeines Furore in Venedig; in Folge dessen ward ihm die Stelle als Direktor des Conservatoriums dell' Ospedaletto in genannter Stadt angeboten, welche er auch annahm und bis in's Jahr 1771 bekleidete, während dieser Zeit vortreffliche Gesangsschüler bildend und viel für Kirche und Theater arbeitend. Von den Opern aus jener Zeit sind zu nennen: „La Contadina in corte“; „L'Isola d'amore“, „Olimpiade“, Scipione in Cartagine“, „Ezio“, „Nico-

Digitized by Google

strate", „Alessandro Severo", „Adriano in Siria", u. s. w. (Ueberhaupt hatte er bis in's Jahr 1771 schon 50 Opern geliefert, gewiß für einen 36jährigen Mann, der er damals war, eine erstaunliche Thätigkeit). Zu Ende des Jahres 1771 machte er einen Abstecher nach Deutschland und besuchte namentlich München und Stuttgart, wo er neben einigen älteren Opern auch die neu komponirten „L'Eroe cinese" und „Calirrhoë" zur Aufführung brachte; dann begab er sich nach England und kam im April 1772 in London an. Hier verweilte er 10 Jahre, ließ außer einigen umgearbeiteten älteren Opern (z. E. „Il gran Cid", Lucio Vero") eine Reihe frisch komponirter — darunter „Tamerlano", „Nitetti", „Perseo", „Creso", „L'amor soldato", „Enea e Lavinia" — in Scene gehen und verdiente sehr viel Geld. Trotz dieses letztern Umstandes steckte er fortwährend in Schulden, denn er lebte sehr verschwenderisch und namentlich kosteten ihn die Frauen viel Geld; endlich war er so tief hineingerathen, daß er, um seinen Gläubigern zu entgehen, London heimlich verlassen mußte. Er begab sich nun nach Paris (im J. 1782), vornehmlich auf die Einladung Framery's, der ihn dort bekannt gemacht hatte. Die Ankunft S's in Paris machte wenig Sensation, weil man noch mit dem Streite der Gluckisten und Piccinisten zu sehr beschäftigt war; aber zum Glück für ihn war grade Kaiser Joseph II. in der französischen Hauptstadt anwesend, und dieser, die italienische Musik überhaupt, so wie die S's insbesondere liebend, empfahl ihn seiner Schwester, der Königin Marie Antoinette, durch deren Protektion nun allerdings die Hinderuisse hinweggeräumt wurden, die sich anfänglich seiner (Sacchini's) Zulassung zur großen Oper entgegengestellt hatten. Auf der Bühne des genannten Instituts kam denn nun im J. 1783 seine Oper „Renaud" — eine Umarbeitung von „Rinaldo ed Armida" — zur Aufführung, welche aber nur einen mittelmäßigen Erfolg hatte. Nicht glücklicher war er mit der „Chimène" — ebenfalls einer Umarbeitung, und zwar des „gran Cid" — und mit dem „Dardanus" (1784 aufgeführt). Erst der „Oedipe à Colonne", im J. 1785 gegeben, hatte einen vollständigen und großen Succeß, wie er denn auch S's vollendetstes und bedeutendstes Werk genannt werden muß. Indeß war auch *diese* Oper erst nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten und Besiegung von allerhand Kabalen auf die Bretter gelangt, und der Unmuth darüber und über die anfänglichen nur halben Erfolge bestimmte ihn zu dem Entschlusse, Paris zu verlassen und wieder nach London, wo Freunde und Protektoren inzwischen seine Schulden getilgt hatten, zurückzukehren. Leider aber vereitelte der Tod die Ausführung dieses Entschlusses: seit einigen Jahren schon war seine Gesundheit nämlich immer wankend gewesen; die erwähnten Theater-Vorkommnisse mit ihren Aufregungen und Verdrießlichkeiten mußten natürlich seinen Gesundheitszustand verschlimmern, und so starb er am 7. Oktober 1786, im Alter von 52 Jahren. Die Oper „Arvire et Evelina", die er unvollendet hinterließ, beendete Rey, der damalige Orchesterdirigent der großen Oper, auf befriedigende Weise. — Kaum hatte S. die Augen geschlossen, so suchte man alle Gehässigkeit und Kälte, die man ihm bei seinen Lebzeiten in Paris hatte widerfahren lassen, allseitig wieder gut zu machen: die hervorragendsten Künstler

Digitized by Google

der genannten Stadt folgten seiner Leiche, es wurden ihm Lobreden gehalten, Maler und Bildhauer überlieferten seine Züge der Nachwelt, und seinen früher nur lau aufgenommenen Opern wendete man Gunst und Anerkennung zu. — Sacchini's Haupteigenschaft als Komponist war reiche Erfindung und eine bezaubernde Süßigkeit der Melodie, verbunden mit Eleganz, Reinheit und Rundung der Faktur. Doch vermochte er auch zu Bedeutsamkeit und Würde des Ausdrucks sich zu erheben, wie sein „Oedipe" beweis't. Außer der großen Zahl von Opern, deren bekannteste wir oben angeführt haben, hat er noch verschiedene Messen, Psalmen, Miserere's und andere Kirchenstücke, auch die Oratorien: „Esther", „San Filippo", „I Maccabei", „Jeste", „Le Nozze di Ruth" verfaßt, sowie Streich-Quartetten und Trio's und Sonaten für Klavier und Violine zu London und Paris von ihm in den Druck gegeben worden sind.

Sack, Johann Philipp, geb. zu Harzgerode (im Herzogthum Anhalt-Bernburg) im J. 1722, legte den Grund zur Musik in seiner Vaterstadt, und bildete sich dann in Magdeburg, wohin er als Waisenlehrer gekommen war, unter dem Organisten Graf noch weiter fort. 1747 wandte er sich nach Berlin und half hier 1749 die sog. Musikübende Gesellschaft errichten, nachdem er vorher dem Domorganisten Hein adjungirt worden war, dem er nachgehends auch im Amte folgte. Er galt seiner Zeit als ein vortrefflicher Orgel- und Klavierspieler und war auch als Komponist geschätzt. Wann er gestorben, ist nicht mehr anzugeben; wahrscheinlich aber fällt die Zeit seines Todes noch in's vorige Jahrhunderts.

Sackpfeife, vulgo Dudelsack, oder auch polnischer Bock, ist ein sehr altes und noch jetzt hie und da gebräuchliches Instrument, das von Zeit zu Zeit und von Volk zu Volk verschieden eingerichtet worden ist und allerlei Namen erhalten hat. Die Zeit seines Entstehens ist nicht zu ermitteln, wie viel weniger der Erfinder. Die Meisten geben es für eine Erfindung der Griechen aus und lassen es bald unter den Lydiern, bald unter den Phrygiern entstehen, Einige es vom Pan, Andere vom Marsyas erfunden werden ꝛc. Die Griechen nannten es mit dem Allgemeinnamen, den sie allen Musikinstrumenten beilegten, die einige Töne zugleich hören ließen, Symphoneia, und es bestand bei ihnen aus einem glattgegerbten Schlauch, durch den eine Pfeife mit 4 Fingerlöchern zum Spielen, unten in eine engbeisammenliegende Doppelpfeife mit zwei breiter auslaufenden Mündungen sich endigend, der Quere nach gesteckt war. Die Juden sollen es unter dem Namen Samphoneja oder Samponia, wie es von Späteren genannt wird, gleichfalls besessen haben. Der Name zeigt schon, daß diese es von den Griechen empfangen haben mußten, wenn anders die Angabe richtig ist. In einen ledernen Sack sollen 2 Pfeifen, unten und oben gleich hervorragend, gesteckt worden sein, mit Löchern zum Spielen; der Ton soll etwas sehr Schreiendes gehabt haben. Uebrigens sind die Beschreibungen verschieden und nicht sehr anziehend. Die Geschichte der Wanderungen dieses Sackinstruments, dessen Eigenthümliches seit altersher geblieben und das in den Nebendingen nur verändert worden ist, läßt sich zwar nicht mit Zuversichtlichkeit geben; daß es aber schon früh zu den Römern nach Italien kam, zeigt schon der Name Tibia utricularis,

Digitized by Google

der in späteren Zeiten in Cornamusa umgewandelt wurde. Man hatte in den Apenninen-Gegenden verschiedene Arten solcher Instrumente, die meist von Hirten gebraucht wurden, von denen eine Musetto, die andere Zampugna pastorale genannt wurde. Auch nach Frankreich wanderte der Dudelsack ziemlich frühzeitig und zwar in sehr verschiedenen Arten und unter verschiedenen Benennungen, z. B. Cornemuse rurale, pastorale, des bergers, Sifflet pastoral, Sourdeline, u. s. w., welche sich meist nur durch kleine Abweichungen im Baue und in der Art der Behandlung von einander unterschieden. In Deutschland ist der Dudelsack gleichfalls sehr gebräuchlich gewesen, und im Anfang des 17ten Jahrhunderts gab es sogar 4 Arten desselben: 1) der Bock, die größte Art, mit nur einer langen hornartigen Baßpfeife — Summpfeife, Summer oder Stimmer (franz. Bourdon) genannt — welche das große C als fortklingenden Ton hören ließ; 2) die Schäferpfeife, mit 2 Bourdons, welche klein b und eingestrichen f hören ließen; 3) das Hummelchen mit Summpfeifen aus eingestr. f und zweigestr. c; 4) das Dudey, die kleinste Art, mit 3 Bourdons im eingestr. es, b und zweigestr. es. Jetzt ist in Deutschland der Dudelsack so gut wie verschwunden, während er in Ungarn, Polen und Rußland unter dem Landvolke noch gebräuchlich ist. In letzterem Lande nahm man zum Windsacke die Haut eines Bockes, an der man nicht allein die Haare, sondern auch den Kopf mit den Hörnern ließ, den man ausstopfte; daher der Name polnischer Bock. Die neuere Art desselben hat zwei Pfeifen, von denen die eine so gekrümmt ist, daß sie dem Spieler ganz nach unten über die linke Schulter hin herabhängt. Unter dem rechten Arm trägt er den Sack, der ebenfalls aus einem behaarten Felle besteht, das statt des Blasebalgs dient und vermöge des Druckes mit dem Arm den Wind ausströmen läßt. Die über der linken Schulter liegende Pfeife tönt, während der Musikant auf der dazu gehörigen Diskantpfeife bläst, den beständigen Grundton derjenigen Tonart, aus der gespielt wird, weshalb diese durch ein längeres Setzstück tiefer, durch ein kürzeres höher gestimmt werden kann. Die Diskantpfeife hat 8 Löcher und ist schalmeienartig; ihr Ton ist durchdringend und im Zimmer widerlich, in Verbindung mit der Baßpfeife aber nahezu unausstehlich. Daß unter den Bergschotten die Sackpfeife (engl. Bag-pipe, spr. Bägghpeip') seit uralten Zeiten Nationalinstrument ist, sei schließlich noch bemerkt.

Sacrati, Francesco Paolo, zu Parma im Anfang des 17ten Jahrhunderts geb., galt seiner Zeit für einen geschickten Tonsetzer und brachte in der Zeit von 1639—1648 folgende Opern zur Aufführung: „Delia, o sia la sera sposa del Sole", „La finta Pazza", Bellerofonte", „Venere gelosa", „Ulisse errante", „Proserpina rapita", „Semiramide in India".

Säcularspiele, (lat. ludi saeculares), wurden gewöhnlich nach dem Ablaufe eines Jahrhunderts in den ersten 3 Monaten des neuen zu Rom dem Apollo und der Diana zu Ehren gefeiert. Sie dauerten 3 Tage und 3 Nächte. Am ersten Tage wurde ein feierlicher Zug vom Capitol nach dem Marsfelde gemacht, und daselbst feierliche Spiele gehalten; am zweiten versammelten sich die römischen Frauen auf dem Capitol zum Opfer, und am dritten wurden im Tempel

Digitized by Google

des palatiniſchen Apollo zum Lobe der Hauptgötter Wechſelgeſänge (Carmina saecularia) von edelen römiſchen Jungfrauen und Mädchen geſungen.

Sämann, Carl Heinrich, 1790 zu Königsberg geb., ſtudirte zuerſt die Rechte, wandte ſich aber nachgehends der Muſik zu und war von 1814 an Kantor und Organiſt an der altſtädtiſchen Parochialkirche in Königsberg; ſeit 1824 wirkte er als Muſikdirektor und Lehrer der Muſik an der Univerſität daſelbſt. Geſtorben iſt er im Februar des Jahres 1860. Man hat von ihm Kirchenſachen, darunter auch ein Oratorium „die Auferſtehung", Orgelſtücke und einige Werke über Kirchengeſang, z. E. „Gedanken über den Choral" (1819) und „Der Kirchengeſang unſrer Zeit" (Königsberg, 1834).

Sänger, ſind im Allgemeinen alle Diejenigen, welche die Tonkunſt vermittels der ihnen von der Natur verliehenen eigenen Stimme ausüben. In alten Zeiten waren Dichter und Sänger keine von einander geſchiedenen Perſonen, indem nicht fremde Produkte durch gewiſſe Leute den Zuhörern vorgetragen wurden, ſondern wem die Gabe der Dichtkunſt verliehen war, der beſaß auch die Kunſt, ſeine Lieder auf angenehme Weiſe vorzutragen. Die Dichter ſangen ihre Gedichte ab. Dies finden wir allenthalben, und wenn der ſingende Vortrag vielleicht auch nur eine Art muſikaliſcher Deklamation war. Mit der Sängergabe ſtand auch noch die der Weiſſagung in Verbindung, daher heilige Sänger, zu welchen ſich als Gegenſatz nachher eine Art weltlicher Sänger bildeten, die nicht wie jene Sühn-, Opfer-, Bitt- und Lobgeſänge an die Götter machten, ſondern Thaten der Heroen, Liebe und Wein beſangen. Von den Sängern bei den Aegyptern wiſſen wir ſo viel wie gar Nichts mehr. Bei den Griechen ſchieden ſich die Sänger (Aoden) nach der Gattung der Geſänge in verſchiedene Schulen (Sängerſchulen), die ſich nach einem der Hauptſänger benannten, ſo die Orphiſche, Homeriſche, Heſiodiſche ꝛc. Schule. Aber durch ſolche Schulen wurden es nach und nach auch Sitte, nicht mehr bloß eigene Gedichte abzuſingen, ſondern auch fremde, hauptſächlich ſolche von dem Meiſter der Schule, ſeltner jedoch ganz unverändert, vielmehr erweitert oder je nach Zweck und Gelegenheit aus Elementen verſchiedener Gedichte zuſammengeſtellt und verarbeitet (ſ. Rhapſoden). Solche Sänger wurden in der alten Zeit Griechenlands entweder von Fürſten gehalten, oder ſie zogen auf eigenes Riſico im Lande umher. Andere Sänger waren ſpäter ſolche, welche Chorgeſänge auf dem Theater aufführten. Die Juden unterhielten im Tempel auch Sänger, welche Loblieder zu Ehren Jehovah's abſingen mußten; unter David ſollen 40,000 derſelben (mit den Muſikanten) geweſen ſein. Die Meiſter waren damals Aſſaph, Heman und Jeduthun, welche die Muſiken dirigirten, theils unmittelbar, theils durch Untermeiſter. Bei den keltiſchen und germaniſchen Völkern war es das Geſchäft der Barden und Skalden, Lieder bei den Opfern und zu Ehren der Götter und Helden zu ſingen. Die Römer hatten ihre Cantores. Eine eigenthümliche Art Sänger wird bei den Allobrogern erwähnt: ſie wurden bei Geſandſchaften mitgeſchickt und beſangen vor den Beſchickten ihr Volk, deſſen Häuptling und den Geſandten ſelbſt hinſichtlich ſeines Geſchlechts, Reichthums und ſeiner Tapferkeit. Auch die Minneſänger und Meiſterſänger ſind hier zu erwähnen. Durch Einfüh-

Digitized by Google

rung des Christenthums und die Verbreitung des Kirchengesangs, die damit in Verbindung stand, nahm natürlich auch die Kunst des Gesangs zu und wurden der Sänger mehr. Man weiß, was Ambrosius und Gregor der Große dafür thaten. Doch läßt sich eine Geschichte der heutigen Sänger und ihrer Kunst wohl erst mit dem 10ten Jahrhundert anfangen. Bis dahin nämlich war aller Gesang nur einstimmig gewesen, und was überhaupt darin geschah, ganz in den Händen eines bestimmten Standes oder in einer abgeschiedenen Klasse des Volkes. Jetzt ward die Kunst allgemein und Nichts schied den Sänger mehr von dem übrigen Volke, wie auch die Kunst und Künstlichkeit des Gesanges gewahrt zu werden anfing. Schon zu Karls des Großen Zeiten zeichneten sich die Italiener durch Singfertigkeit aus; die Deutschen standen ihnen mit allen übrigen Völkern bedeutend nach, so viel Singschulen auch angelegt werden mochten. Und das ist denn auch in der Hauptsache bis auf die neueste Zeit so geblieben. Die Singschulen Neapels, Bologna's, Venedigs u. s. w. versahen das ganze vorige Jahrhundert hindurch ganz Europa mit Sängern. Einen mächtigen Einfluß auf Erweiterung und Vermehrung der Gesangs-Erziehung übte die Erfindung der Oper, und wie diese Kunstgattung mit Riesenschritten sich über den ganzen Erdball nach und nach als die beliebteste verbreitete, ward auch das Bedürfniß nach Sängern immer größer. Die frühere Sitte, kein Frauenzimmer auf dem Theater auftreten zu lassen, gab Veranlassung zu den Castraten (s. d.) — Daß man beziehentlich des Zweckes die Sänger in Kirchen-, Konzert- und Bühnensänger eintheilt, sei schließlich noch erwähnt.

Sängerkammer, die Wohnung, in welcher die Leviten sich aufhielten, wenn sie nicht beim Dienste selbst im Tempel anwesend waren; dieselbe befand sich in den Vorhöfen des Tempels.

Säulengesang, russisch Stolpowy, ist in der russisch-griechischen Kirche das, was in der römischen Cantus planus heißt. Derselbe ist nach dem Beispiel der ursprünglich griechischen Kirche, einstimmig, und wird ohne Takt, also recitativisch und nur nach Accenten abgemessen, vorgetragen.

Sagittarius, s. Schütz (Heinrich).

Saint-Amans, (spr. Sängt-Amang), Louis Joseph, geb. zu Marseille den 26. Juni 1749, war zuerst für den Advokatenstand bestimmt, und machte demgemäß auch vorbereitende Studien auf einem Collège seiner Vaterstadt; aus Liebe zur Kunst aber gab er diesen seinen ursprünglichen Lebensplan auf und schloß sich einer italienischen Operngesellschaft, die im südlichen Frankreich Vorstellungen gab, als Accompagnateur an. Später hielt er sich mehrere Jahre als Musiklehrer eines Edelmannes in Italien auf und 1769 kam er nach Paris, debütirte hier im Concert spirituel mit einer Motette seiner Komposition und brachte dann bis in's Jahr 1777 die Opern „Alvar et Mencia", „La Coquette de village", „Le Poirier" und „Le Médecin d'amour", das Ballet „La mort de Didon" und das Oratorium „David et Goliath" zur Aufführung. 1778 kam er als Theatermusikdirektor nach Brüssel, verweilte hier bis 1784 und lieferte in dieser Zeit die Opern „Daphnis et Thémire", „L'Occasion", „La fausse Veuve", „Psyché et l'Amour" und „La Rosière de Salency".

Digitized by Google

1784 ging er wieder nach Paris zurück, erhielt eine Stelle an der vom Baron Breteuil errichteten königl. Musikschule, wurde nach Gründung des Conservatoriums Professor an dieser Anstalt, und ging endlich, nachdem er 1803 diese Stelle verloren hatte, nach Brest, von wo er aber nachgehends wieder nach Paris zurückkehrte. Hier starb er um 1820. Aus der Zeit von 1784 bis 1802 sind noch folgende Opern von ihm anzuführen: „La fête de Flore", „Le Prix de l'arc", „Laurence", „Ninette à la cour", L'Heureux démenti", „Aspasie", „Le pauvre homme", „La fête de la Paix", „La Tireuse de cartes", „Chacun a son plan", Kirchen- und Klaviersachen aus seiner spätern Zeit sind ebenfalls noch zu nennen, so wie ein „Table élémentaire des accords etc." (Paris, 1802.)

Saint-Georges, (spr. Säng-Schorsch'), Chevalier de, geboren zu Guadeloupe den 25. Dezember 1745 als der Sohn eines Herrn von Boulogne, Generalpächters, und einer Negerin, kam noch sehr jung nach Frankreich und erhielt die Erziehung eines vornehmen Mannes. Mit 13 Jahren trat er bei dem berühmten Fechtmeister La Boëssière in Pension und bildete sich im Verlauf mehrerer Jahre zu einem Fechtkünstler, der die Bewunderung seiner ganzen Zeit erregte; aber auch in allen übrigen Leibesübungen war er Meister, und endlich hatte er ein nicht unbedeutendes musikalisches Talent. Unter der Leitung Leclair's bildete er sich zu einem der besten französischen Violinspieler seiner Zeit und Gossec ertheilte ihm Unterricht in der Komposition. Mit diesem seinem Lehrer gründete er das Concert des amateurs, bei welchem er als erster Geiger mitwirkte. Uebrigens wurde er, nachdem er zuerst unter die Musketiere des Königs getreten war, Stallmeister der Madame de Montesson und dann Kapitain der Garde des Herzogs von Chartres. 1791 errichtete er ein Reiterregiment, wurde Oberst desselben und zeichnete sich durch seine Bravour bei der Nord-Armee aus. Nachgehends aber brachte ihn die Schreckensherrschaft in den Kerker und nur die Begebenheiten des 9. Themidor (27. Juli 1794) retteten ihn vom Blutgerüst. Darauf lebte er noch, aber in sehr ärmlichen Umständen, bis zum 12. Juni 1799. — Als Komponist ist er aufgetreten mit den Opern „Ernestine", „La partie de chasse", und „La Fille garçon" (die in die Zeit von 1777—1787 fallen, aber kein Glück machten), und mit Konzerten, Sonaten, Duo's für Violine und mit Streichtrio's.

Saint-Huberty, (spr. Sängt-Ueberty), Antoinette Cecile, berühmte französische Opernsängerin. Sie hieß mit ihrem Familiennamen eigentlich Clavel und war um 1756 zu Toul geboren. Ihr Vater war zuerst Militair, wurde dann bei einer französischen Operngesellschaft Correpetitor und ging mit dieser zuerst nach Mannheim und dann nach Warschau. In letzterer Stadt erhielt Mlle. Clavel von Lemoyne, dem Musikdirektor bei genannter Operngesellschaft, Gesangunterricht, und debütirte auch auf dem Theater in einer Oper ihres Lehrers. Von Warschau ging sie nach Berlin, von da nach Straßburg und endlich 1777 nach Paris, wo sie unter dem Namen St. Huberty für zweite Rollen an der großen Oper engagirt wurde. Durch Gluck, der ihre Vorzüge erkannte, wurde sie nach und nach mehr in den Vordergrund geschoben, und von 1780 an steigerte sich die

Digitized by Google

Gunst des Publikums für sie bis zum Enthusiasmus. Bis zum J. 1790 sang sie an der großen Oper, dann verheirathete sie sich mit dem Grafen d'Entraigues, dessen Geliebte sie seit längerer Zeit war, emigrirte mit ihm und lebte mit ihrem Gatten zuerst in der Schweiz, dann in Italien, Oesterreich und endlich in London. Im J. 1812 bewohnten beide in der Nähe dieser Stadt ein Landhaus und hier wurden sie von ihrem Kammerdiener am 22. Juli des genannten Jahres ermordet. Die Gründe dieses Mordes sollen politischer Natur gewesen sein; die ganze Geschichte ist aber nie hinlänglich aufgeklärt worden.

Saint-Julien, (Säng-Schüljeng), Heinrich von, ein vortrefflicher Musikdilettant, geb. zu Mannheim am 6. Januar 1801, beschäftigte sich neben dem Studium der Jurisprudenz auch sehr eifrig mit dem der Tonkunst und wurde namentlich vom Konzertmeister Fesca in Karlsruhe in der Komposition unterrichtet. Verdient machte er sich durch einen in Karlsruhe 1826 gegründeten Verein für ernste Chormusik, den er noch zu Anfang der 40er Jahre, wo er in genannter Stadt als Rath im Kriegsministerium lebte, selbst leitete. Sein edles Kunststreben hat er auch in verschiedenen im Druck erschienenen Kompositionen — Liedern und Gesängen für eine Singstimme, Streichquartetten, Männerquartetten u. s. w. — bekundet.

Saint-Lubin, (spr. Säng-Lübeng), Leon de, guter Violinvirtuos, geb. zu Turin im J. 1801 als der Sohn eines französischen Sprachlehrers, erhielt zu Hamburg, wohin sein Vater von Turin aus übergesiedelt war, zuerst Harfen- und dann Violin-Unterricht. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er bereits im 9ten Jahre mit einem Violin-Konzerte sich öffentlich hören lassen konnte. 1817 trat er in Berlin, dann in Dresden auf und erhielt in letzterer Stadt noch von Polledro einigen Unterricht. Das Jahr darauf ging er nach Frankfurt a. M., genoß daselbst noch ein Jahr lang Spohrs Unterweisung, bereis'te dann Deutschland und ließ sich endlich in Wien nieder, wo er noch Kompositionsstudien trieb und dann im Orchester des Josephstädter Theaters, zuerst als Violinist und dann als zweiter Konzertmeister, eine Anstellung annahm. 1830 kam er als Konzertmeister an das königstädtische Theater nach Berlin und starb in dieser Stadt im Februar des Jahres 1850. Man hat von ihm Konzerte und andere Sachen für Violine, Streichquartette u. s. w.; dann hat er sich auch in mehreren Opern versucht, z. B. „König Branor's Schwert", „das Zauberhorn", „der goldene Fisch".

Sainton, (spr. Sängtong), Prosper, vortrefflicher Violin-Virtuos, geboren zu Toulouse am 5. Juni 1813 als der Sohn eines angesehenen Kaufmanns, zeigte schon früh Neigung und Anlage zur Musik und erhielt auch Unterricht auf dem Klavier und auf der Violine. Jedoch war sein Musiktreiben anfangs nur nebensächlich, denn er war nach dem Willen seiner Eltern zum Rechtsgelehrten bestimmt; er fing auch an die Jurisprudenz zu studiren; konnte aber seiner Neigung zur Kunst allmälig nicht länger widerstehen, und bestürmte seine Eltern so lange, bis sie ihn 1825 behufs höherer Ausbildung im Violinspiel nach Paris gehen ließen. In's Conservatorium daselbst aufgenommen, ward er vorzugsweise Schüler Habenecks, erhielt nach zwei Jahren den zweiten und nach

Digitized by Google

drei Jahren den ersten Preis, und wurde nach seinem Abgang vom Conservatorium im Orchester der großen Oper angestellt. 1835 bereis'te er einen großen Theil von Frankreich, und machte dann im folgenden Jahre eine mehrjährige große Kunstreise, auf der er sich mit glänzendstem Beifall in den Städten Oberitaliens, in Wien, Petersburg, Stockholm, Kopenhagen und zuletzt auch in Hamburg hören ließ. Durch Holland und Belgien ging er darauf nach Paris zurück, wo er seine Stelle bei der großen Oper wieder einnahm. Nachgehends ging er nach London, wo er gegenwärtig auch noch lebt. Mit seiner Frau, der als Miß Dolby bekannten Sängerin, war er im J. 1859 wieder in Paris und hat durch sein vollendetes Spiel auf's Neue Bewunderung erregt.

Saiten, diejenigen Fäden an musikalischen Instrumenten, welche über oder auf den Resonanzboden derselben gespannt sind und durch deren Vibration, welche nun verschieden, durch Streichen, Schlagen oder Reißen erzeugt werden kann, das Instrument selbst zum Tönen gebracht wird. Je nach Art und Bedürfniß der Instrumente sind diese Fäden von verschiedenem Material. Gewöhnlich theilt man die Saiten in 2 Hauptklassen: Darm- und (Metall- oder) Drahtsaiten (s. d. Artikel). Man hat auch wohl versucht, Saiten aus Seide zu verfertigen; allein ohne mit einem feinen Messing-, Kupfer- oder Silberdraht übersponnen zu sein, geben sie keinen Klang und auch in solch übersponnenem Zustand ist ihr Ton nur schwach, weshalb dergleichen Saiten denn auch nur bei Lauteninstrumenten, die an und für sich einen schwachen Ton haben, angewendet wurden. Die Ursache, warum aus Seidenfäden zusammengedrehte Saiten gar keinen oder doch nur einen sehr schwachen Ton geben, liegt wohl nur in der Unbestimmtheit und Langsamkeit ihrer Schwingungen, indem sie die umgebende Luft nicht mit solcher Heftigkeit und Gleichheit in Bewegung zu setzen vermögen, wie Saiten aus Metall oder getrockneten, und daher sehr zähe gewordenen Därmen. Hinsichtlich der Metall- und Drahtsaiten ist der Vorschlag gemacht worden, solche um der größeren Klangwirkung willen aus Platina zu verfertigen und man ging dabei von dem richtigen Grundsatze aus, daß nicht die Dehnbarkeit, sondern die Zähigkeit des Metalls die Tonstärke bestimmt. Doch sind weitere Versuche, der großen Kosten des Materials wegen, nicht gemacht worden. — Unter den Darmsaiten werden immer noch die sogen. romanischen (römischen) als die besten angesehen. Es werden dazu Därme von lauter nur 7, höchstens 8 Monate alten Lämmern genommen, woher ihre außerordentliche Reinheit, Klarheit und Helligkeit des Klanges rühren mag, da diese bestimmt werden von der Reinheit und Genauigkeit der Schwingungen, und diese wieder abhängen von der Gleichheit, Elasticität und Reinigkeit der Darmstränge und ihrer Zusammendrehung, die Fleischtheile junger Thiere bekanntlich aber viel reiner, zarter, stoffhaltiger und weicher sind, als die von alten Thieren. — Die Erfindung der Saiten als Tonkörper verliert sich bis hinauf in das graueste Alterthum. Die gewöhnliche Sage darüber findet man in den Art. Lyra. Mit Erweiterung und Vervollkommnung des Instrumentenbaues schritt natürlich auch die Saitenfabrikation immer mehr vorwärts, indem die Saite selbst einer der wesentlichsten Theile des Instrumentes ist und ohne ihre Erwägung keine Veränderung mit

Digitized by Google

diesem vorgenommen werden kann. — Zum Schluß noch die Bemerkung, daß man nach Art ihrer Stärke und Länge, wie ihres Tonklanges die Saiten eines Instrumentes auch eintheilt in Baß- und Diskantsaiten, bei Streichinstrumenten in Quarten, Quinten u. s. w.

Saitenfessel, auch **Saitenhalter** genannt, ist das ein wenig gewölbte, aber mit dem Stege und Griffbrette gleiche Breite haltende, unten jedoch etwas schmalere Brettchen an Geigeninstrumenten, an welches oben in eigends dazu gebohrten oder geschnittenen Löchern oder Einschnitten die Saiten durch Knoten befestigt sind, um in gehöriger Lage festgehalten zu werden. Unten ist deshalb auch das Brett mit dem Instrumente solchergestalt fest verbunden, daß es mittels einer Schlinge an einen in der untern Zargenwand befindlichen Haken oder Knopf gehängt ist. Bei Lauteninstrumenten, z. B. der Guitarre, ist der Saitenhalter ein mit so viel Löchern, als das Instrument Saiten enthält, versehenes längeres Stückchen Holz, das unter dem Schallloche quer auf dem Resonanzboden fest aufgeleimt ist, und in welches die Saiten in gehöriger Entfernung von einander mittels kleiner Keile (in jenen Löchern) befestigt werden. Bei Klavierinstrumenten wird derjenige Theil der Saitenhalter genannt, in welchem die kleinen Stifte in der nöthigen Ordnung eingeschlagen sind, an welche die Saiten mit ihren Schlingen oder Schleifen gehängt werden. Derselbe muß natürlich fest mit dem ganzen Instrumentenkörper verbunden und das Stück Holz dazu so zugeschnitten sein, daß die sog. Jahre quer laufen, damit durch die starke Spannung der Saiten und den Druck, welchen die Stifte dadurch erhalten, es nicht aufspalten oder nachgeben kann.

Saitenharmonica, ein Klavierinstrument, welches Joh. Andreas Stein zu Augsburg 1788 erfand, welches aber niemals eine weitere Verbreitung erhalten hat. Es bestand seinen Haupttheilen nach zunächst aus einem doppelt bezogenen Fortepiano; und dann noch aus einem kleinen Spinett, das sowohl allein als mit dem Pianoforte zusammen gebraucht werden konnte, in welchem Falle dieses dadurch eine besondere Kraft und Schärfe erhielt. Ein Hauptvorzug des Instrumentes war die Vorrichtung, durch welche ein Crescendo und Decrescendo des Tons bewirkt werden konnte.

Saiteninstrumente, s. Instrument.

Saitenmesser, (Chordometer), s. Bezug.

Sala, Nicolò, ein in Italien berühmten Contrapunktist und namentlich Tonlehrer, geb. zu Benevent im J. 1701. Von seinen Lebensschicksalen weiß man nur sehr wenig und nur so viel ist über ihn bekannt: daß er noch ein Schüler Alessandro Scarlatti's und dann Leo's war, mehr als 60 Jahre als Lehrer und Direktor am Conservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel wirkte und in dieser Stadt im J. 1800, beinahe 100 Jahre alt, starb. — Man kennt von seinen Kompositionen die Opern „Vologeso“ und „Merope“, das Oratorium „Giuditta ossia la Betulia liberata“, eine Messe, ein Dixit, Responsorien und Litaneien; gedruckt ist indeß von diesen Sachen Nichts, so viel wir wissen. Besondern Ruf hatte sein didaktisches Werk „Regole del contrappunto pratico“; dies war 1794 zu Neapel, auf königliche Kosten in Kupfer

Digitized by Google

gestochen, erschienen, in den politischen Wirren der damaligen Zeit aber waren die Platten verzettelt worden und man fand sie erst später wieder. In der Zwischenzeit benutze Choron, der ein Exemplar sich zu verschaffen gewußt hatte, das Werk als Grundlage zu seiner Kompilation: „Principes de composition des écoles d'Italie" (Paris 1807).

Salantin, s. Sallantin.

Salari, Francesco, geb zu Bergamo im J. 1751 (nach Anderen 1758), machte frühzeitig musikalische Studien auf einem der Conservatorien in Neapel, hatte dann 5 Jahre lang Unterricht bei Piccini und vollendete seine Ausbildung zu Mailand unter Fioroni's Leitung. 1776 brachte er mit ziemlichen Glück die Oper „Ifigenia in Aulide" zur Aufführung, ließ sich dann das Jahr darauf in Venedig nieder, wo er die Buffa-Oper „L'Amor ramingo" komponirte und überhaupt 28 Jahre lang als geschätzter Gesanglehrer verweilte. 1805 wurde er als Lehrer am Musikinstitut und zweiter Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore nach seiner Vaterstadt Bergamo berufen und starb hier am 27. Dezember 1828. Auch Kirchenkompositionen unter seinem Namen sind bekannt geworden.

Salblinger, Sigismund, ein Musiker des 16ten Jahrhunderts und um die Mitte desselben zu Augsburg lebend, ist bemerkenswerth wegen der Herausgabe der „Concentus 4, 5, 6 et 8 vocum" (Augsburg, 1545), eine Sammlung von Gesängen vieler der angesehensten Tonsetzer damaliger Zeit. Uebrigens war er auch selber Komponist und es erschienen von ihm zu Augsburg im J. 1545 fünf- bis siebenstimmige Gesänge im Druck.

Salcional, s. Solcional.

Saldanha, Gonzales Mendes, ein portugiesischer Tonsetzer, zu Ende des 16ten Jahrhunderts in Lissabon geb., war ein Schüler des Duarte Lobo und galt besonders in der Zeit um 1625 als einer der bedeutendsten Musiker seines Landes. Messen, Psalmen, Vilanellen u. s. w. von ihm waren bekannt.

Sale, Franciscus, wahrscheinlich in Belgien um die Mitte des 16ten Jahrhunderts geboren, war Kapellmeister an der Magdalenenkirche zu Hall in Tyrol und hat in der Zeit von 1574 bis 1589 verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten und geistlichen Gesängen herausgegeben.

Sales, Pietro Pompeo, geb. zu Brescia im J. 1729, erhielt in dieser seiner Vaterstadt seine musikalische Ausbildung und lebte auch nachgehends noch geraume Zeit daselbst, bis ein Erdbeben die Stadt verwüstete und er gezwungen wurde, anderswo sein Heil zu versuchen. Er reis'te daher zuerst in Italien herum und ging dann nach Deutschland, wo er bei mehreren Reichsfürsten, z. B. bei dem Bischof von Augsburg, Anstellungen fand. Nachdem er von 1763 an wieder eine Zeitlang in Italien gewesen war, und auch eine Reise nach London gemacht hatte, wurde er 1788 mit dem Titel Kammerrath zum Churfürstlich Trier'schen Kapellmeister in Coblenz ernannt. Als solcher wurde er 1772 zur Komposition einer Oper nach München berufen und ging 1777 auch noch einmal nach London. Als im J. 1797 die Franzosen die Rheinlande eroberten, flüchtete S. sich von Coblenz nach Hanau, starb aber daselbst schon im Herbst desselben

Digitized by Google

Jahres. Er hatte seiner Zeit als Komponist einen guten Namen und war in allen Kunstgattungen thätig; vorzüglich schätzte man ihn als Kirchen- und Theaterkomponist. Gedruckt ist von seinen Sachen wohl kaum Etwas und haben nur einige Arien und Klavierkonzerte in Abschriften eine weitere Verbreitung gefunden. Von seinen Opern haben sich nicht einmal die Titel erhalten; als Oratorien werden „Gioas Rè di Giuda“ und „La Betulia liberata“ angeführt.

Saletti, Antonio, ein vorzüglicher italienischer Sopransänger (Kastrat), wurde durch Farinelli an die italienische Oper nach Madrid berufen und sang daselbst mehrere Jahre. 1742 ging er dann nach Petersburg und verweilte hier, allgemein bewundert, 13 Jahre, worauf er nach Italien zurückging und hier wahrscheinlich in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts starb.

Salier, und Salische Lieder. Die Salier waren bei den Römern Priester des Mars; sie hatten ihren Namen von salire — hüpfen, tanzen. Numa bestimmte ihre Zahl auf 12, von Tullus Hostilius jedoch wurden sie noch vermehrt. Ueber ihre Stiftung geht folgende Sage: Als zu Numa's Zeiten einst eine furchtbare Pest in Italien wüthete und sich auch nach Rom verbreitete, ließen die Götter das Ancile (einen besonders gestalteten Schild) vom Himmel herabfallen, und nun hörte die Pest auf. Als die Wahrsager um Rath gefragt wurden, was mit dem Schilde anzufangen sei, oder welche Bedeutung er sonst wohl habe, erklärten sie ihn für das Zeichen der stets dauernden Herrschaft der Römer, und riethen, noch 11 ähnliche anfertigen zu lassen, damit der ächte nicht so leicht entwendet werden könne. Dies geschah und sämmtliche Ancilia wurden in der Curia aufbewahrt. Aber jährlich am 1. März, wo die eigends dazu nun bestimmten Salier dem Mars opferten, trugen diese die Ancilia in der Stadt umher, schlugen sie dabei fortwährend an einander, führten hierzu allerhand kriegerische Tänze auf und sangen Lieder zum Lobe des Mars und anderer Götter, auch berühmter Männer, und diese Gesänge hießen Salische Lieder oder Gesänge.

Salieri, Antonio, ein berühmter italienischer Komponist, geb. am 19. August 1750 zu Legnano im Venetianischen. Sein Vater war ein wohlhabender Kaufmann, welcher ihn die lateinische Schule besuchen und durch seinen ältesten Bruder Franz im Violinspielen, so wie vom Organisten an der Kathedrale zu Legnano, Simoni, im Gesang und Klavierspielen unterweisen ließ. Die Fortschritte des Knaben waren bedeutend, da sein Fassungsvermögen ausgezeichnet und seine Neigung zur Musik leidenschaftlich war, doch drohte den so glücklich begonnenen Studien eine Unterbrechung, da sich Antonio mit 15 Jahren als Waise und entblößt von allen Hülfsmitteln sah; letzterer Umstand kam daher, daß sein Vater durch unglückliche Spekulationen sein Vermögen eingebüßt hatte. Ein venetianischer Nobile und Freund seiner Familie, Giovanni Mocenigo, nahm sich indeß Antonio's an, ließ ihn zu sich nach Venedig kommen und übergab ihn behufs weiterer Ausbildung dem Vicekapellmeister an S. Marco, Pescetti, und dem Tenorsänger Pacini. Um diese Zeit kam Florian Gaßmann, der wiener Hofkapellmeister, nach Venedig, um daselbst seine Oper „Achille in Sciro“ in die Scene zu bringen; dieser lernte den talentvollen, für seine Kunst hochbe-

Digitized by Google

geisterten Salieri kennen und lieben und durfte ihn mit sich nach Wien nehmen. 1766 im Juni kam er in der Kaiserstadt an und Gaßmann begann nun alsbald einen contrapunktischen Cursus, ließ ihm auch in wissenschaftlichen Dingen von guten Lehrern Unterweisung zukommen. Im zweiten Lehrjahre, nachdem auch seine musikalischen Fähigkeiten vom Kaiser Joseph wohlwollend bemerkt worden waren, genoß Antonio das ersehnte Vergnügen, einzelne Gesangpiecen von seiner Arbeit, mit deren Komposition sein Meister ihn beauftragt hatte, öffentlich zu Gehör zu bekommen, und 1770, als Gaßmann wieder nach Rom gereis't war, um dort die Karnevalsoper zu schreiben, hatte der junge S. schon Reputation genug in Wien, um die Komposition der Oper „Le Donne letterate" (die ursprünglich für Gaßmann bestimmt war) sich übertragen zu sehen. Innerhalb weniger Monate war die Oper fertig und wurde mit großem Succeß aufgeführt. Noch in demselben Jahre (1770) arbeitete S. unter seines nunmehr wieder in Wien anwesenden Mentors Augen zwei neue Opern „L'amore innocente" und „Don Chisciotto", welchen, stets ausgezeichneter an Werth und mit wachsendem Beifalle folgten: „Armida" (1771); „La Fiera di Venezia", „Il Barone di Rocca-antica" und „La Secchia rapita" (1772); „La Locandiera" (1773); „La Calamità de' Cori" und zwei Kantaten „La Conflitta di Borea" und „Il Trionfo della gloria e della virtù" (1774). In letztgenanntem Jahre starb S's väterlicher Freund und Lehrer Gaßmann, worauf der Kaiser ersterem des Verewigten Stelle als Kammerkompositeur und Direktor der italienischen Oper verlieh. Nun brachte er 1775 „La finta Scema" und 1776 „Delmita e Daliso" auf die Bühne und gab auch das Oratorium „La passione di Gesù Christo". 1778 nahm er Urlaub, um sein Vaterland zu besuchen. Dort angekommen, schrieb er zur Eröffnung des neuen Theaters alla Scala zu Mailand die Oper „Europa riconosciuta", und für Venedig die Buffa „La Scuola de' gelosi; dann 1779 für Rom „La Partenza inaspettata"; für das Theater Canobiana in Mailand „Il Talismano" (ebenfalls 1779), und endlich abermals für Rom „La Dama pastorella" (1780). Inzwischen hatte Kaiser Joseph in Wien auch ein National-Singspiel begründet und verlangte von dem heimgekehrten S., sich in einer deutschen Originalkomposition zu versuchen. So kam 1781 „der Rauchfangkehrer" mit glänzendem Erfolg auf die Bühne. Hierauf nun beschäftigte ihn ein Unternehmen von größerer Tragweite: Gluck hatte von Paris den Text zu den „Danaïdes" mitgebracht und die Administration erwartete mit Ungeduld die Musik zu dieser Oper; der greise Meister aber fühlte sich zu erschöpft und kränklich, um ein so großes Werk noch genügend vollführen zu können, und übertrug Salieri, der sich ihm seit längerer Zeit genähert und in seine Ideen eingelebt hatte, die Komposition. Diesem, der die französische Scene nicht kannte und kaum die französische Sprache verstand, wurde freilich keine leichte Arbeit; aber er vollendete sie zur Zufriedenheit Gluck's, welcher nun dem Direktor der großen Oper schrieb, daß ihm ein Schüler bei der Arbeit geholfen habe und auch die Oper in Paris in Scene bringen werde. So kam denn S. mit seiner Partitur im J. 1784 in Paris an: die „Danaïdes" wurden zuerst bei Hofe in Versailles mit Erfolg aufgeführt, und dann in

Digitized by Google

Paris, wo sie Enthusiasmus erregten. Erst am Morgen nach der dreizehnten Vorstellung erschien in den pariser Journalen ein Brief Gluck's, in dem Salieri als der alleinige Verfasser der Partitur genannt wurde. Mit Auszeichnungen überhäuft, kehrte S. nun nach Wien zurück, und schrieb dort für die inzwischen engagirte treffliche italienische Operngesellschaft „Il Ricco d'un giorno" (noch im J. 1784) „La Grotta di Trofonio", und „Prima la musica, poi le parole" (beide 1785). 1786 ging er zum zweiten Male nach Paris, um die beiden für die dortige große Oper vollendeten Kompositionen „Les Horaces" und „Tarare" aufführen zu lassen, wovon erstere fast durchfiel, letztere aber ein Lieblingsstück wurde und anerkannt für S's Meisterwerk gilt. 1787 sandte er an die Société d'Apollon in Paris die religiöse Kantate „Le jugement dernier"; 1788 schrieb er „Cublai, gran Can de' Tartari", (welche Oper ihres satyrischen Textes wegen aber nicht zur Aufführung gelangte) bereicherte den „Talismano" (s. oben) mit neuen Tonstücken und überarbeitete den „Tarare" für die italienische Bühne, welcher in seiner Umgestaltung als „Azur, König von Ormus" sich bald auch auf allen deutschen Theatern heimisch machte. Da damals der alte Hofkapellmeister Bono (Bonno) starb, so rückte S. nunmehr in dessen Stelle ein und stand dieser seine ganze übrige Lebenszeit mit rühmlichstem Eifer und unermüdlicher Thätigkeit vor. 1789 komponirte er „Il Pastor fido" und „La Cifra". Im folgenden Jahre (1790) dispensirte ihn auf sein Bittgesuch der neue Monarch, Kaiser Leopold II., nach 24jähriger Dienstleistung von der Operndirektion und wurde dieselbe seinem bisherigen Adjunkten und würdigen Zögling, Joseph Weigl, übertragen. Ohne seine angeborene Produktivität zu hemmen, komponirte er 1791 die Oper „Catilina", welche aber nicht aufgeführt wurde; dann 1793 „Il mondo alla rovescia"; 1795 „Eraclito e Democrito" und „Palmira, Regina di Persia" (letztere besonders erhielt großen Beifall); 1796 „Il Moro"; 1798 „Falstaff, ossia le tre burle"; 1799 zwei Gelegenheits-Kantaten; 1800 „Angiolina, ossia il matrimonio per sussuro" und „Cesare in Farmacusa". Im J. 1801 ging er nach Triest, um für das neu erbaute Opernhaus „Annibale in Capua" zu schreiben; 1802 komponirte er „La bella Selvaggia" (nicht aufgeführt) und für das Theater an der Wien „Die Neger"; 1803 Ouverture und sonstige Musik zu Kotzebue's „Hussiten vor Naumburg", sowie das Oratorium „Gesù al limbo" und eine Fest-Kantate; 1805 endlich das historische Gedicht „Habsburg". Fetis spricht auch noch von den französischen Opern „Chimène et Rodrigue" (1788), „La Princesse de Babylone" (1789) und „Sappho" (1790), deren Originalpartituren sich in den Archiven der großen Oper in Paris vorfinden sollen. — Im Juni 1816, also grade 50 Jahre nach seiner Ankunft in Wien, erhielt S. die große goldene Civil-Ehren-Medaille mit der Gnadenkette, und 1824, als seine Gesundheit sehr wankend zu werden anfing, wurde er mit Beibehaltung seines ganzen Gehaltes in den Ruhestand versetzt. Seine körperlichen Leiden vermehrten sich aber nun mit jedem Tage mehr und mehr, und eine gänzliche Abspannung der Nerven verwirrte ihn zuletzt sogar im Denken. So siechte er hin, bis er am 7. Mai 1825 aus dem Leben schied. Bei seinen Obsequien wurde ein von ihm selbst und eigens für seine Funeralien

Digitized by Google

komponirtes Requiem in der italienischen Kirche aufgeführt. Dieses, sowie sein gesammter musikalischer Nachlaß — in zahlreichen Vokal- und Instrumentalsachen, Messen, Motetten und anderen Kirchenstücken, Kantaten, Opernbruchstücken u. s. w. bestehend — kam, nach testamentarischer Verfügung des Verewigten, in den Besitz der Tonkünstler-Societät, deren Vice-Präses er gewesen. Aus diesen Nachlaßsachen erschienen im Druck: 28 Divertimenti vocali con accomp. del Pfte. und Scherzi armonici, Canoni a 2, 3 e 4 voci. — S's Vorzüge als Komponist bestehen in Melodienreichthum, Formenglätte und vortreffliche Handhabung aller Kunstmittel. Tiefgehend ist er nur ausnahmsweise und eine hervorstechende Styl-Eigenthümlichkeit besitzt er fast gar nicht.

Salimbeni, Felice, berühmter italienischer Sopransänger (Castrat) des vorigen Jahrhunderts, zu Mailand um 1712 geb., kam schon frühzeitig nach Neapel und wurde hier Porpora's Schüler. 1731 debütirte er in Rom in Hasse's „Cajo Fabrizio", und das Jahr darauf sang er in Mailand; nun war sein Ruf entschieden und es wurden ihm für Wien, und resp. für die dortige kaiserl. Kapelle, glänzende Anerbietungen gemacht. Er nahm sie an und ging 1733 nach genannter Stadt, woselbst er 4 Jahre verweilte. Dann kehrte er nach Italien zurück, sang daselbst an verschiedenen Orten bis 1743 und nahm dann ein Engagement in Berlin an, dort bis 1750 bleibend. In genanntem Jahre ging er nach Dresden und machte daselbst, wie überall wo er bis jetzt gesungen, einen großen Eindruck; doch fing in seinem Stimmmaterial eine Abnahme sich zu zeigen an, was die Folge eines ausschweifenden Lebenswandels war, und er ging nun 1751, in der Hoffnung auf die günstige Einwirkung seines vaterländischen Klima's, wieder nach Italien, kam jedoch nur bis Laibach, wo er im Mai des Jahres 1751 an einer plötzlich ausgebrochenen heftigen Krankheit starb. — Stimme, Fertigkeit und Vortrag wurden gleichmäßig an ihm hochgepriesen.

Salinas, Francisco de, geb. zu Burgos um 1512, hatte das Unglück, schon in der Knabenzeit fast gänzlich zu erblinden, erhielt aber nichtsdestoweniger musikalischen Unterricht und machte wissenschaftliche Studien. Nachgehends besuchte er die Universität Salamanca und trat dann in die Dienste des Erzbischofs von Compostella, Pedro Sarmento, der, nachdem er Kardinal geworden, ihn mit nach Rom nahm. Hier beschäftigte er sich viel mit Untersuchungen über die Musik der Alten, erhielt vom Pabst Paul IV. den Titel als Abt des heiligen Prancraz von Rocca-Scalegna (im Königreich Neapel), und wurde nach 23jährigem Verweilen in Rom als Professor an die Universität Salamanca berufen, wo er über Musik las und den Traktat „De Musica libri septem etc." verfaßte und 1577 herausgab. Dieser ist in einem sehr eleganten Latein und mit Kundgebung einer umfassenden Gelehrsamkeit geschrieben; in der Proportionslehre schließt er sich der Doctrin des Boëthius an. Eben so berühmt als Orgelspieler wie als Theorist starb er zu Salamanca im Februar des Jahres 1590.

Sallantin, (spr. Sallangteng), Antoine, berühmter französischer Oboist, wurde geboren zu Paris im J. 1754 und stammte aus einer Familie von Musikern, die alle während eines Theils des vorigen Jahrhunderts in der königl. Kapelle und an der großen Oper Anstellungen hatten. Er hatte Unterricht auf

Digitized by Google

der Oboe bei seinem Vater und später bei dem berühmten Fischer, als dieser nach Paris kam. 1773 trat er in das Orchester der großen Oper, blieb hier bis 1790 und hielt sich dann, der Revolutionswirren wegen, bis 1792 in London auf, wo er bei Fischer sich noch vervollkommnete. Nach Paris zurückgekehrt, nahm er seine Stelle im Orchester der großen Oper wieder ein, wurde bei der Gründung des Conservatoriums an diesem Institut als Professor der Oboe angestellt und starb um 1815. Er war der Erste in Frankreich, der auf der Oboe sich eines schönen, weichen Tones und eines eleganten Vortrags befleißigte und somit eigentlich sein Instrument zuerst dem Solo- und Konzertvortrag zuführte. Komponirt hat er Verschiedenes; doch ist davon nur ein Konzert für Flöte im Druck erschienen.

Salm, s. Psalm.

Saloman, Siegfried, geb. 1818 zu Tondern in Schleswig als der Sohn israelitischer Eltern, erhielt schon frühzeitig Violin-Unterricht und trat auch bereits in seinem 12ten Jahre öffentlich als Violinist auf. Mit dem dreizehnten Jahre kam er nach Copenhagen und wurde hier in verschiedenen Zweigen der Musik weiter unterrichtet; mittlerweile aber waren seine Eltern in bedrängte Umstände gerathen, und der junge Siegfried mußte sich durch Stundengeben und Notenabschreiben ernähren. Später nahmen sich Weyse und Siboni seiner an und durch ihre Verwendung erhielt er 1838 ein dreijähriges Reisestipendium von der Regierung. Zuerst ging er nun nach Berlin, dann nach Dessau, wo er in der Musikschule Friedrich Schneiders studirte. 1841 begab er sich nach Dresden, wo Lipinski ihn unterrichtete. 1843 kehrte er nach Copenhagen zurück, hielt daselbst Vorlesungen über Theorie der Musik und komponirte die Opern „Tordenskiold", „die Herzensprobe" und „das Diamantkreuz". Letzteres machte auch auf mehreren Theatern Deutschlands, in welchem Lande sich S. seit 1847 zu verschiedenen Malen wieder aufhielt, einiges Glück, und es folgte ihm nachgehends noch die kleinere Oper „das Corps der Rache", welche in Weimar und Frankfurt a. M. zur Aufführung kam. Im Druck sind verschiedene Sammlungen ein- und mehrstimmiger Lieder von ihm erschienen, die ein gutes Talent verrathen. Seit 1850 war er mit seiner Frau viel auf Reisen, privatisirte aber von 1857 an in Frankfurt a. M. und soll nach den neuesten Nachrichten gegenwärtig in Petersburg sein. Seine Frau, die er im J. 1850 heirathete, ist die geborene Henriette Nissen, welche als Sängerin einen sehr guten Namen hat. Sie ist in Gothenburg (in Schweden) geboren, kam nach Paris, wo sie Garcia's Schülerin wurde, und nachgehends auch an der italienischen Oper sang (1843—1844). Im Herbst 1844 ging sie dann nach Italien, war aber kaum in Mailand angekommen, als ein vortheilhaftes Engagement sie nach Petersburg rief; im folgenden Jahre kehrte sie nach Italien zurück und sang hier auf verschiedenen Bühnen und mit großem Erfolg bis zum Ausbruch der Revolution. Darauf ging sie nach England, sang während einer Saison in London, und besuchte dann auch mehrere englische Provinzstädte, worauf sie nach Hamburg kam, auf dem Theater daselbst auftrat, und danach ihr Vaterland wiedersah, wo sie ungemeine Triumphe feierte. Ihr nächstes Engagement hatte sie in Leipzig am Gewandhause (während eines ganzen Winters), besuchte dann

Digitized by Google

die bedeutendsten Städte Norddeutschlands, auch die Niederlande, ging von da wieder nach Schweden und Dänemark, verheirathete sich, und machte dann mit ihrem Manne eine große Reise durch Schweden, Finnland und Rußland, in letzterm Lande sogar bis nach Sibirien einestheils und bis an die Gestade des schwarzen Meeres anderntheils ihre Ausflüge ausdehnend. Nach Vollbringung dieser Reise verbrachte sie den größten Theil der Saison von 1854 in Paris, war in einem der folgenden Jahre nochmals beim leipziger Gewandhaus-Konzert engagirt und besuchte dann die Rheinlande. Von 1857 an lebte sie ziemlich beständig in Frankfurt a. M., und gegenwärtig soll sie nach Petersburg übergesiedelt sein.

Salomon, (. . . .), ein französischer Tonsetzer, 1661 in der Provence geb., begab sich als noch junger Mensch nach Paris und wurde hier Saint-Colombe's Schüler, der ihn zu einem vortrefflichen Gambenspieler bildete. Er hatte schon das 51ste Jahr erreicht, als er, an Lemoyne's Stelle, bei der königlichen Kammermusik angestellt wurde. Gest. ist er zu Versailles am Ende des Jahres 1731. Eine Sammlung von Motetten seiner Komposition erschien 1703 zu Paris; dann setzte er auch die Opern „Médée et Jason" (1713 mit großem Erfolg gegeben, nachgehends auch öfter wieder aufgeführt) und „Théoné" (1715).

Salomon, Elie, ein französischer Kleriker des 13ten Jahrhunderts, vorwiegend im Kloster St. Aster im Perigord lebend, verfaßte 1274 einen Traktat „De Scientia artis musicae" (eine Abhandlung über den Cantus planus), den er dem Pabst Gregor X. dedicirte und den Fürstabt Gerbert in seinen „Script. eccles. de musica" (Bd. III., pag. 16—64) nach einem in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand aufgefundenen Manuscripte abdrucken ließ.

Salomon, Johann Peter, geb. 1745 zu Bonn, erhielt in seinem väterlichen Hause schon frühzeitig Musik- und resp. Violin-Unterricht, war aber ursprünglich nicht zum Künstler bestimmt, sondern mußte, nach absolvirtem Schulkursus, die Rechte studiren. Das that er denn auch, wenngleich mit Widerstreben, zwei Jahre lang, konnte aber dann der Neigung zur Musik, die er niemals mit Eifer und Fleiß zu cultiviren aufgehört hatte, nicht länger widerstehen und ging als Violinspieler auf Reisen. In Frankfurt a. M. trat er zuerst auf, und zwar mit großem Beifall, besuchte von dort aus verschiedene andere Städte, und kam endlich auch nach Berlin, wo ihn Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrichs des Großen, hörte und seiner Kapelle in Rheinsberg als Konzertmeister vorsetzte. In dieser Stellung wirkte er bis ins Jahr 1780, wo der Prinz seine Kapelle auflöst'te, und ging dann, nachdem er zuvor noch einige deutsche Hauptstädte besucht hatte, nach London. Hier machte sein Spiel großes Aufsehen und er wurde in der Folge durch seine Betheiligung und Mitwirkung an verschiedenen Konzertinstituten einer der einflußreichsten Musiker. Wie er in Rheinsberg schon für die Haydn'sche Musik gegenüber den Quanz-Graun'schen Anhängern begeistert Partei ergriffen hatte, so war er auch in London Derjenige, welcher das Publikum zuerst mit den Meisterwerken Haydn's bekannt machte. Durch seinen Einfluß bewogen, kam der genannte Komponist nach London und schrieb u. a. für die sogen., von S. begründeten Professional-

Digitized by Google

Concerts (in Hannover-Square), seine berühmten 12 englischen Sinfonien. — Im August des Jahres 1815 stürzte er mit dem Pferde und verletzte sich schwer an der Schulter; die Folgen brachten ihm am 25. November desselben Jahres den Tod, zum Bedauern Aller, die ihn, den ehrenwerthen Künstler und liebenswürdigen Menschen, kannten. Als Komponist war er nur sehr wenig thätig, in seiner londoner Periode gar nicht mehr; einige französische Operetten, die er in Rheinsberg in Musik setzen mußte, schlug er selber nicht hoch an. Sein Violinspiel war ungefähr in der Manier Viotti's.

Salpinx, eine Trompete der alten Griechen, die auch die gerade oder argivische Trompete genannt wurde. Sie bestand aus einem ungefähr zwei Schuh langen Rohre in konischer Form, an dessen Ende sich eine Stürze, ähnlich wie die unsrer Trompete, befand. Nach der Behauptung Einiger war die S. der Griechen dem Chazzozeroth (s. d.) der Hebräer gleich. Bestimmtes hat sich darüber nicht ermitteln lassen.

Saltarello, ein Volkstanz der Italiener, namentlich der Römer, von schneller, hüpfender Bewegung. Die Melodie steht im $^2/_4$- oder auch $^6/_8$-Takt und ist der einer Tarantella ähnlich formirt; meist wird zu dem Tanze auch gesungen. Irrig nennen Einige auch die Notenfigur: ein Salterello; diese Notenfigur heißt aber in Wahrheit Salterello. Der Name indeß hat mit Saltarello gleichen Ursprung, von saltare — tanzen, hüpfen.

Salterio, italienischer Name des Hackebretts (s. d.), wovon bei den Italienern folgende Arten unterschieden werden: Salterio persiano oder das persische Hackebrett, welches dem alten Psalter oder Psalterium (s. d.) gleicht; Salterio tedesco, deutsches Hackebrett, welches das gewöhnliche Hackebrett ist, und Salterio turchesco (spr. — —kesko), eine Art kleiner, liegender Harfe, die ehedem unter den Frauenzimmern in der Türkei beliebt war, und jetzt nur noch, in einem etwas verbesserten Zustande, in einigen Gegenden, besonders Amerika's, unter dem Namen Salterion (siehe den Artikel Psalter) getroffen wird.

Salulini, Paolo, geb. zu Siena im J. 1709, erhielt in seiner Vaterstadt den ersten Musik-Unterricht und studirte dann beim Pater Martini in Bologna die Komposition. Nach Siena zurückgekehrt, war er daselbst zuerst einige Jahre lang als Violinist im Theaterorchester angestellt, erhielt aber dann 1765 den Posten als Kapellmeister am Dom. Als solcher starb er am 29. Januar 1780. Von den zahlreichen Kirchensachen, die er verfaßt, spricht man viel Gutes; namentlich wird ein Requiem gerühmt, welches er zur Todtenfeier für Kaiser Franz I. schrieb.

Salvator Rosa, s. Rosa.

Salve regina, deutsch: Gegrüßet sei die Königin, eine Antiphonie der katholischen Kirche, nach den Anfangsworten von Peter von Compostella eingeführt, von St. Bernhard und St. Ephraim aber noch mit einigen Worten vermehrt. Sie ist an die Jungfrau Maria gerichtet und wird an gewissen Festen und in manchen Kirchen vom Trinitatisfeste bis zum ersten Advent täglich nach dem

Digitized by Google

Completorium gesungen. Sie ist sehr oft und auf die verschiedenste Weise, bald länger ausgeführt, bald kürzer gehalten, komponirt worden.

Salzmann, Carl Gottfried, geboren zu Wien am 8. November 1797, erhielt schon mit 7 Jahren Klavier-Unterricht bei einem gewissen Herliczka und studirte nachgehends die Theorie der Tonsetzkunst bei dem Regenschori Herzog in Wiener-Neustadt; später fand er an Salieri einen wohlwollenden Rathgeber. 1821 wurde er als Klavierlehrer am Conservatorium in Wien angestellt und zwei Jahre später als Lehrer des Generalbasses. Von seinen Kompositionen sind Variationen und Sonaten für Klavier, Streich-Quartette u. s. w. im Druck erschienen.

Samber, Johann Baptist, um 1700 Domorganist zu Salzburg und Kammerdiener des Erzbischofs, war ein Schüler der beiden Kapellmeister und Hoforganisten Andreas Hofer und Georg Muffat und hat sich durch mehrere ihrer Zeit geschätzte theoretisch-didaktische Werke bekannt gemacht, u. a. durch „Manuductio ad organum etc.“ (eine Orgelschule, Salzburg 1704, Fortsetzung dazu ebendaselbst, 1707) und „Elucidatio musicae choralis etc.“ (ein Werk über den Choralgesang, Salzburg, 1710).

Sambuca, ein altgriechisches Instrument von dreieckiger Gestalt, mit 4 Saiten bezogen, die, an Stärke und Länge verschieden, harmonisch zusammengestimmt wurden und einen starken Ton von sich gaben. Der ursprüngliche Name des Instruments soll Sabbecha (chaldäisch) gewesen sein und die Erfindung desselben wird den Parthern und Troglodyten zugeschrieben. Besonders von den Frauen wurde die S. häufig gespielt, und durch diese kam sie auch zu den Römern, welche Sambucistriae oder Sampucistriae, wie sie die Sambukenspielerinnen nannten, aus Athen kommen ließen, um bei Mahlzeiten und Gelagen sich durch Saitenspiel zu ergötzen. Livius und Plautus zählen diese Sambucistriae zu den gewöhnlichen Psalterspielerinnen (Psaltriae), und wirklich auch scheint die S. bei den Römern später mehr Aehnlichkeit mit der dreieckigen Psalter erhalten zu haben, wie sie die Griechen nach und nach mehr in Harfenform brachten. Uebrigens ist die Sambuca nicht einerlei Instrument mit dem Barbitus, wie Einige meinen.

Sammartini, oder **San Martini**, Giovanni Battista, geb. zu Mailand gegen Ende des 17ten oder in den ersten Jahren des 18ten Jahrhunderts, war in der Musik fast nur Autodidakt, lieferte aber trotzdem eine Unmasse von Instrumentalkompositionen, welche ihm einen ausgebreiteten Ruf verschafften. Von seinen näheren Lebensumständen ist nur wenig bekannt: er war Organist an mehreren mailänder Kirchen und Kapellmeister in dem Frauenkloster Sta. Maddalena, und lebte noch 1770, wo ihn Burney kennen lernte. Beliebt waren von seinen Sachen besonders die Sinfonien und Streichtrio's, von denen auch Verschiedenes im Druck erschienen ist. Beziehentlich seines Styles wollte man eine große Aehnlichkeit mit dem in Haydns ersten Sinfonien wahrnehmen, und Mysliweczeck (s. d.), als er in Mailand zuerst eine Sinfonie von S. hörte, soll ausgerufen haben: „Nun habe ich den Vater von Haydns Styl gefunden“. — Ein etwas jüngerer Bruder von ihm war Giuseppe S., ebenfalls zu Mailand

Digitized by Google

geboren und einer der besten Oboisten seiner Zeit. 1726 hörte ihn Quanz in Mailand und war entzückt von seinem Talent. 1727 ging er nach London, wo er zuerst als erster Oboist an der italienischen Oper angestellt wurde, dann als Kammermusikus in die Dienste des Prinzen von Wales trat, und endlich im J. 1740 starb. Von seinen Kompositionen sind Sonaten für 2 Flöten, Oboen-Konzerte und Sonaten für zwei Oboen und Baß, auch Ouverturen im Druck erschienen und erfreuten sich ihrer Zeit großer Beliebtheit.

Samphoneja, s. Sackpfeife.

Sampieri, Marchese Francesco, ein vortrefflicher ital. Musikdilettant, noch in den ersten vierziger Jahren unsres Jahrhunderts am Leben und sich abwechselnd in Florenz und Bologna aufhaltend. Auf verschiedenen italienischen Theatern sind Opern seiner Komposition aufgeführt worden; davon sind zu nennen: „Oscar e Malvina", „Valmiro e Zeida", „La Foresta d'Ostropol".

Samponia, s. Sackpfeife.

Sampucistriae, s. Sambuca.

Sances, (spr. Santsches), Giovanni Felice, geb. zu Rom in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts, ging nachgehends nach Wien, wo ihn Kaiser Ferdinand III. 1655 zum Vice-Kapellmeister und später Leopold I. zum wirklichen Kapellmeister ernannten. 1678 war er noch am Leben. Verschiedene Sammlungen Motetten, Psalmen, Anthiphonien u. s. w. sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Sanctus, (lat. — heilig), vergl. Missa und Requiem.

Sander, J. S., aus Böhmen gebürtig, kam frühzeitig nach Breslau, wo er sich bleibend niederließ, machte daselbst als Klavierspieler Glück und war auch als Musiklehrer gesucht. Gestorben ist er, noch in seinen besten Jahren, 1796. — Erschienen sind an Kompositionen von ihm: Klavier-Konzerte und Sonaten, Lieder und Gesänge u. s. w. Auch für das Theater hat er außerdem Einiges gesetzt, z. E. „Der Triumph der Eintracht", „Don Silvio", „Die Regatta zu Venedig".

Sanderson, (spr. Sänderßön), Jakob, geb. 1769 zu Workington in der Grafschaft Durham, war mit 18 Jahren Musikdirektor in Newcastle, wurde aber nach einem Jahre beim Astley'schen Circus in London engagirt, um zu den dort aufgeführten Pantomimen und Melodramen die Musik zu schreiben. So lieferte er über 150 dergleichen Werke, ließ auch außerdem noch viele Lieder und Gesänge und Violinsachen im Druck erscheinen. Gestorben ist er zu London am Ende des Jahres 1841.

Sandoni, Pietro Giuseppe, geb. zu Bologna in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war ein tüchtiger Klavierspieler und ging als solcher, nachdem er sich in Italien auch als Opernkomponist versucht hatte, um 1720 nach London, wo man ihn sogar in der freien Fantasie (auf dem Klaviere) Händeln gleichstellte. In London ist er auch, wahrscheinlich um 1750, gestorben. Kammer-Kantaten und Sonaten für Klavier sind von ihm im Druck erschienen.

Sandoni, Francesca, die Frau des Vorhergehenden, bekannter jedoch unter ihrem Familiennamen Cuzzoni, eine hochberühmte Sängerin des vorigen

Digitized by Google

Jahrhunderts. Sie war zu Parma im J. 1700 geboren und bildete sich im Gesange unter der Leitung Lanzis. Nachdem sie auf mehreren Theatern Italiens gesungen, engagirte sie im J. 1722 Händel für seine Oper in London; hier erregte sie vier Jahre lang einen unbegrenzten Enthusiasmus, veruneinigte sich aber dann, eigensinnig und launenhaft wie sie war, mit Händel, und dieser ließ nun, ihr zum Tort, die berühmte Faustina kommen. Für beide Sängerinnen bildeten sich bald Parteien, welche oft das Theater zum Schauplatz ihrer Streitigkeiten machten und Händeln in nicht geringe Verlegenheit brachten. Die Stellung der Cuzzoni wurde sonach ebenfalls immer mißlicher, und sie ging endlich, nachdem sie sich 1726 mit Sandoni (s. den vorherg. Art.) verheirathet hatte, auf Anrathen des österreichischen Gesandten, Grafen Kinsky, nach Wien, wo sie am Hofe außerordentlichen Succeß hatte, aber ein bleibendes Engagement, ihrer übertriebenen Forderungen wegen, nicht fand. Nun ging sie nach London zurück (Andere sagen: nach Italien), fand aber auch hier ihre Rechnung nicht, und wandte sich demzufolge nach Holland, wo sie aber durch einen unsinnigen Aufwand nach und nach so in Schulden gerieth, daß sie gefänglich eingezogen wurde, und nur, wenn sie irgendwo zu singen hatte, ihrer Haft entlassen wurde, bis von ihren Einnahmen, die während der Zeit unter gerichtliche Verwaltung gestellt wurden, ihre Schulden bezahlt waren. 1748 war sie wieder in London engagirt; der frühere Glanz aber war von ihr gewichen und sie gefiel nicht mehr; daher kehrte sie noch in demselben Jahre nach Italien zurück und sank, auf keine Weise an ein haushälterisches Leben gewöhnt, von Tag zu Tage tiefer ins Elend. Sie lebte zuletzt, um nicht Hungers zu sterben, in Bologna — vom Knopfmachen. 1770 überhob sie der Tod aller Erdenlast.

Sandrini, Paolo, zu Görz im J. 1782 geb., war geschickter Flöten-, Oboen- und Guitarrenspieler, als welcher er 1805 in Deutschland reis'te; nachher ließ er sich erst zu Prag und dann in Dresden nieder, in welch letzterer Stadt er als Oboist in der Hofkapelle angestellt wurde, aber schon am 15. November 1813 starb. Er hat mancherlei Gefälliges komponirt, z. E. Duette für Flöte und Guitarre, Variationen für Guitarre, italienische Arietten, Kavatinen mit Guitarrbegleitung u. s. w. — Seine Frau, eine geborene Caravaglia, kam 1802 aus ihrem Geburtslande Italien nach Deutschland, ging dann nach Prag, wo sie bei der italienischen Oper als Sängerin engagirt ward, und von da, nachdem sie sich mit Sandrini vermählt hatte, nach Dresden, wo sie wieder an der italienischen Oper ein Engagement fand und viele Jahre hindurch mit Beifall wirkte. Nach Auflösung der dresdener italienischen Oper kam sie als Gesangs-Lehrerin an das Conservatorium in Prag und wirkte hier noch zu Anfang der 40er Jahre. Ihre Tochter Maria, zu Dresden am 14. Juli 1809 geboren, wurde ebenfalls von ihr zur Sängerin erzogen, erhielt auch nachgehends ein Engagement an der ital. Oper in Dresden und lebt auch gegenwärtig noch in genannter Stadt, als Madame Börner-Sandrini Gesangunterricht gebend.

Sang, Abkürzung von Gesang; daher auch sangbar, was sich singen läßt, dem Gesang der Menschenstimme ähnlich ist.

Sangboden, so viel wie Resonanzboden (s. Resonanz).

Digitized by Google

Sangmeiſter, alter Ausdruck für Singlehrer oder Geſanglehrer.

San-Romano, Carlo Giuſeppe, geboren zu Mailand um 1630, erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung als Chorknabe am Dom von den Kapellmeiſtern Turato und Grancini und erhielt dann mit 18 Jahren die Stelle als Organiſt bei den Cöleſtinern. Nach zwei Jahren wurde er in gleicher Eigenſchaft nach dem Städtchen Caſorate (im Venetianiſchen) berufen, von wo er indeß 1655, nach der Invaſion der Franzoſen, nach Mailand ſich flüchten mußte. Hier erhielt er zuerſt die Stelle als Organiſt an S. Giovanni-a-Conca, dann die an Sta. Maria della Passione, und wurde endlich Kapellmeiſter an der Kirche S. Celso, welches Amt er noch 1670 innehatte. Nach dieſer Zeit fehlen die Nachrichten über ihn. Von ſeinen Kompoſitionen erſchienen 1668 und 1669 zwei Sammlungen ein- und mehrſtimmiger Motetten zu Mailand im Druck.

Santarelli, Giuſeppe, geb. zu Forli im J. 1710, wurde 1749 als Sopranſänger in das Collegium der päbſtlichen Sänger aufgenommen, galt dabei für einen vorzüglichen Contrapunktiſten und ſtarb im J. 1790, als Maltheſer-Ritter. Zu dieſer Würde kam er (nach Baini) durch Burney; dieſer hatte mit ihm in Rom Freundſchaft geſchloſſen und hoffte durch ihn leichter Zugang zu den Archiven der päbſtlichen Kapelle zu erlangen; jedoch dieſe Hoffnung war vergebens, und erſt als der engliſche Gelehrte dem Kaſtraten — gleichſam als Beſtechung — die Maltheſer-Ritterwürde gekauft hatte, gelangte er zum Ziele. Als muſikaliſcher Schriftſteller machte ſich S. bekannt durch das Werk: „Della musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori etc.“ (Rom, 1764), von dem aber nur der erſte Theil erſchienen iſt und wenig in den Buchhandel kam.

Santi, Alfonſo, geb. zu Ferrara um 1750, wurde 1782 in ſeiner Vaterſtadt Kapellmeiſter und hat ſich durch die Opern „La Capricciosa in campagna“ und „L'Amor soldato“ bekannt gemacht.

Santiago, Francisco, um 1590 zu Liſſabon geb., ging als Carmeliter-Mönch nach Spanien, und wurde zuerſt Kapellmeiſter an der Kathedrale von Placenza und dann an der von Sevilla. In letzterer Stadt ſtarb er im J. 1646, viele Kirchenkompoſitionen hinterlaſſend, die einen großen Ruf in Spanien und Portugal hatten.

Santinelli, Andrea, in der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Bologna geb., erhielt daſelbſt auch ſeine muſikaliſche Ausbildung und ging dann nach Wien, wo ihn Kaiſer Leopold I. zu ſeinem Kapellmeiſter ernannte. Bei Gelegenheit der Vermählung dieſes Monarchen im J. 1660 ſchrieb er die Oper „Gli Amori di Orfeo ed Euridice“, welche damals als ein wahres Wunder betrachtet wurde.

Santini, Felice, geb. zu Parma im J. 1798, bildete ſich zu einem vortrefflichen Baßſänger und betrat in Venedig zum erſten Male die Bühne in Roſſini's „Inganno felice“. Morlacchi, der ihn 1818 hörte, engagirte ihn darauf für die dresdener italieniſche Oper. Hier ſang er eine Reihe von Jahren und ging dann an die italieniſche Oper nach Paris (1828), von wo aus er 1834 nach München ſich begab; hier aber ſchon im J. 1836 ſtarb. Beſonders ausgezeichnet war er in Buffo-Partien, namentlich wenn er ſich der Ueber-

Digitized by Google

treibungen enthielt, die man ihm zuweilen nicht mit Unrecht zum Vorwurf gemacht hat. Seine Stimme war nebenbei schön und umfangreich; in der Tiefe reichte sie bis zum großen D.

Santini, Abbate Fortunato, geb. zu Rom am 5. Juli (nach Anderen am 5. Januar) 1778, verlor seinen Vater bald nach seiner Geburt und kam mit 7 Jahren in ein Waisenhaus, wo er in den Schulwissenschaften unterrichtet wurde und auch die Anfangsgründe der Musik erlernte. Nachgehends machte er philosophische und theologische Studien und wurde im J. 1801 zum Priester geweiht. Mit der Musik fuhr er bei alledem fort sich ernstlich zu beschäftigen und seine Lehrer in der Harmonielehre und im Contrapunkt waren Giovanni Guidi und Jannaconi. Nachdem er auch sich Kenntnisse in der alten Notation und überhaupt in Allem, was zur Entzifferung älterer Musikwerke gehört, erworben hatte, gab er sich von 1802 ab an das Sammeln solcher Sachen (namentlich Kirchenstücke, Madrigalen und dergl. Sachen strengen Styls), indem er Alles, was ihm der Aufbewahrung werth schien, aufstöberte, ankaufte, abschrieb (vorzüglich auch in Partitur setzte, wo, wie bei allen alten Kirchensachen, nur die Stimmen vorhanden waren), ohne auf Vaterland oder Schule der Komponisten zu sehen, wiewohl dennoch, was in den Lebens-Verhältnissen S's liegt, Italien den Vorzug hatte. Mit fabelhafter Geduld und einem eisernen Fleiße, wie ihn nur die leidenschaftliche Vorliebe für irgend eine besondere Beschäftigung erzeugen kann, fuhr er bis in die neueste Zeit mit seinen Bestrebungen fort und brachte eine der schönsten Sammlungen alter Musikwerke zusammen, die je existirt hat. Schon 1820 veröffentlichte er einen Katalog, der mehrere tausend Artikel enthielt, aber seitdem hat sich die Sammlung noch verdrei- oder vervierfacht, und wie der Russe Wladimir Stassoff berichtet, der vor einigen Jahren eine Biographie S's veröffentlichte (die jedoch nicht in den Buchhandel gekommen ist und nur in einer kleinen Anzahl von Exemplaren für musikalische Institute, seine Freunde u. s. w. gedruckt ist), enthält die S'sche Bibliothek allein die Werke von mehr als 700 italienischen Komponisten, von denen die meisten nur handschriftlich vorhanden sind. Dazu kommt eine zahllose Menge gedruckter Werke von deutschen, niederländischen und französischen Komponisten. — Mit den bedeutendsten Vertretern der klassisch-musikalischen Kunst in Deutschland und Frankreich stand S. in beständigem Briefwechsel, z. B. mit Thibaut in Heidelberg, Winterfeld in Berlin, Kiesewetter in Breslau, Zelter in Berlin, Choron in Paris u. s. w. Seit 1838 hielt er viele Jahre lang, besonders in der Fastenzeit, regelmäßige musikalische Versammlungen, in welchen die Sänger der päbstlichen Kapelle und die ausgezeichnetsten Dilettanten von Rom mitwirkten. Deutsche Musiker, wie Cramer, Liszt, Hiller, begleiteten oft am Pianoforte und trugen auch Klavierkompositionen von Scarlatti, Bach und Anderen vor. Er hat auch selbst komponirt, schrieb aber nur Kirchenmusik, worin er den Styl der älteren Meister allein zum Muster nahm. Manche seiner Kompositionen sind in vielen Kirchen in Italien als stehend für gewisse Feiertage eingeführt. Er ist auch Ehrenmitglied der berliner Singakademie, für die er eine zweichörige Motette geschrieben hat, welche Zelter in seinem Briefwechsel mit Göthe sehr rühmt

Digitized by Google

und die mit großem Erfolg öfters in Berlin aufgeführt wurde. Auch für das Mozarteum zu Salzburg, zu dessen Mitglied er im J. 1844 ernannt wurde, hat er einige Stücke komponirt, welche großen Beifall fanden. Die Gesellschaft der heiligen Cäcilia in Rom hatte ihm schon früher den Titel Maëstro und das Recht zuerkannt, in jeder Kirche, so oft er wollte, die Musik zu dirigiren.

Santini, Geminiano, aus Pesaro gebürtig und im Jahre 1754 in das Collegium der päbstlichen Sänger, aber nur als Supernumerar aufgenommen, war nach Baini's Zeugniß ein guter Tonsetzer, der nebst mehreren praktischen Werken auch einen musikalischen Traktat „Il compositore armonico" schrieb und denselben 1764 dem Pabst Clemens XIII. widmete, aber aus Mangel an Unterstützung nicht drucken lassen konnte. Das Original-Manuscript ward daher auf Befehl des Pabstes im Archiv der päbstlichen Kapelle niedergelegt, wo es noch jetzt aufbewahrt wird. Für den Dienst dieser Kapelle schrieb S. u. a. auch eine 6stimmige Messe unter dem Titel „Petrus et Joannes", die er 1767 dem Neffen des Pabstes, Giov. Batt. Rezzonico, dedicirte, und in deren Dedication er seine beschränkten Verhältnisse als Supernumerar erwähnt, auch von seinem „Compositore armonico" spricht, der gleichwohl ungedruckt geblieben ist. — Ein anderer Santini noch, Prospero mit Vornamen, ist ein Komponist der römischen Schule, zu Ausgang des 16ten und im Anfang des 17ten Jahrhunderts lebend. In Fabio Costantini's Sammelwerk „Selectae cantiones excellentissimorum auctorum etc." befindet sich ein Angelus Domini von S., das eine sehr gute Arbeit genannt werden muß.

Santo, Samuel Benjamin, geb. in Dresden am 30. Juni 1776 als der Sohn eines Hofmusikus, erhielt frühzeitig Unterricht in der Musik, insbesondere auf dem Violoncello, das auch nachgehends sein Hauptinstrument blieb, und im Generalbaß. Seine Lehrer in den beiden Fächern waren der Kammermusikus Neißner und Kantor Weinlig. Mit 12 Jahren konnte er schon im Theaterorchester mitwirken, und mit 19 Jahren begab er sich nach Schlesien, wo er zuerst beim Grafen Platen und beim Grafen von Schweinitz in Dienste trat. Nach 8jährigem Verbleiben in denselben ging er als Hauslehrer zum ältern Grafen Schweinitz und verweilte in dessen Familie 15 Jahre lang. Endlich nöthigten ihn Familienverhältnisse, in Breslau ein Unterkommen zu suchen und hier lebte er (von 1824 ab) noch in den letzten dreißiger Jahren. Er hat Mancherlei komponirt, z. E. Violoncell-Konzerte, Duette für 2 Violoncelli, Sonaten für Klavier mit Begleitung von Violine, auch Violoncell, Klaviertrio's u. s. w.; es ist indeß nur Weniges von diesen Arbeiten im Druck erschienen.

Santo-Lapis, s. Lapis.

Santos, Manoël dos, ein portugiesischer Mönch, zu Lissabon in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geboren und daselbst 1737 als königl. Hofkomponist gestorben. Seine Kirchensachen waren von seinen Landsleuten ungemein geschätzt.

Santucci, (spr. —tutschi), Marco, geboren in dem toskanischen Städtchen Camajore am 4. Juli 1762, zeigte schon frühzeitig Neigung und Anlage zur Musik, fing jedoch das ernstliche Studium derselben erst in seinem 17ten Jahre an,

Digitized by Google

wo er nach Neapel ging, dort in das Conservatorium di Loretto trat und innerhalb 11 Jahren, vornehmlich unter Fenaroli's Leitung, sich zu einem tüchtigen Tonsetzer bildete. 1790 wurde er in Lucca Kapellmeister, daselbst auch im J. 1794 zum Priester geweiht, und folgte 1797 dem Anfossi als Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano zu Rom, worauf er endlich 1808 ein Kanonikat an der Kathedrale von Lucca erhielt. Ausgangs der 30er Jahre unsres Jahrhunderts war er in genannter Stadt noch am Leben. — Er hat viele Kirchensachen komponirt, die aber nicht im Druck erschienen sind, darunter auch eine 4chörige Motette, welche 1806 von der Napoleonischen Akademie in Lucca gekrönt wurde. Im Druck erschienen von seinen Arbeiten: 12 fugirte Sonaten für Klavier oder Orgel und 112 Versetten für die Orgel. Auch eine musikalische Schrift hat er veröffentlicht: „Sulla Melodia, sull' Armonia e sul Metro" (in 3 Dissertationen, Lucca, 1828), die aber durchaus nichts Neues enthält.

Santur, der Name eines türkischen Instruments, das ganz unserm Hackebrett gleicht, nur nicht von so großem Tonumfang ist.

Sapienza, Antonio, geb. am 18. Juni 1794 zu Petersburg, wo sein Vater (ein Italiener) kaiserlicher Kapellmeister war. Nachdem er bei diesem und anderen petersburger Lehrern in musikalischen Dingen unterrichtet worden war, ging er im Alter von 28 Jahren noch nach Neapel und studirte hier bei Tritto, Zingarelli und Generali. Nach Beendigung dieser Studien trat er zuerst mit einigen Kirchensachen hervor und schrieb dann für das San Carlo-Theater die Oper „Rodrigo" und die Kantate „La Fondazione di Partenope". 1824 brachte er auf dem Theater Fondo „L'Audacia fortunata" und auf San Carlo den „Tamerlano" zur Aufführung; nachgehends wurde noch in Mailand eine Oper von ihm „Gonzalvo", aufgeführt. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Sappho, berühmte altgriechische Dichterin und Tonkünstlerin, eine Zeitgenossin des Alkäos, also im 6ten Jahrhundert vor Chr. lebend, und als die Tochter des Skamandronymos (nach Anderen: des Simos) und der Clide zu Mitylene auf der Insel Lesbos geboren. Lange Zeit galt sie als sehr freisinnig im Punkte der Liebe und es wird ferner erzählt, daß, als ihr letzter Liebhaber, Phaon mit Namen, sie verlassen hatte und nach Sicilien entwichen war, sie diesem gefolgt sei und aus Kummer darüber, daß er ihr seine Liebe nicht wieder zuwenden wollte, sich von den leukadischen Felsen ins Meer gestürzt habe. Neuere Untersuchungen aber haben ergeben, daß alle diese Geschichten sich auf eine andere Sappho beziehen, die zwar ebenfalls auf der Insel Lesbos, aber in der Stadt Eresos, geboren war. Ferner soll die Sappho von Mitylene zwar allerdings in Sicilien gestorben sein, aber nicht auf die angegebene Weise und unter ganz anderen Umständen: sie war nämlich aus Mitylene verbannt, weil sie in eine Verschwörung gegen den Tyrannen dieser Stadt verwickelt war, begab sich demzufolge nach Sicilien und starb daselbst eines ganz natürlichen Todes. Ihr wird die Erfindung des sog. Sapphischen Verses (– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ –) zugeschrieben, aus dessen dreimaliger Wiederholung und einem adonischen Verse (– ⏑ ⏑ – –) die Sapphische Strophe entsteht. Dann soll sie (nach Aristoxenos) die mixolydische oder hypodorische Tonart, und nach Einigen auch das

Digitized by Google

Instrument Barbitos, auf dem sie eine große Meisterschaft besaß, erfunden haben.

Sarabande, ital. **Sarabanda**, ein Tanz spanischen Ursprungs und gravitätisch von Charakter. Die Melodie wird im $^3/_2$- oder $^3/_4$-Takt gesetzt und meist in zwei, aus gradzähligen Rhythmen bestehende Repriſen abgetheilt. Als Kunsttanz findet man die S. in älteren Balletten, und als Tanz-Musikstück ist sie auch in die älteren Klaviersachen größern Umfangs, namentlich die Suiten, übergegangen.

Saratelli, Giuseppe, geb. zu Padua im J. 1714, wurde 1749 Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig und war zugleich Direktor des Conservatoriums der Mendicanti daselbst. Gest. ist er im April des Jahres 1762, verschiedentliche Kirchenkompositionen von guter Arbeit hinterlassend, die sich auf der Markusbibliothek in Venedig vorfinden.

Sarmiento, Salvatore, in Sicilien 1816 geb. und aus einer ursprünglich spanischen Familie stammend, trat zu Neapel ins Conservatorium, wo insbesondre Cordella, Ruggi und Zingarelli seine Lehrer wurden, und brachte nach Beendigung seiner Studien auf verschiedenen Theatern Neapels die Opern „Valeria ossia la Cieca“ (1838), „Alfonso d'Aragona“ (1839) und „Rolla“ (1841) zur Aufführung.

Sarro, oder besser **Sarri**, Domenico, zu Neapel im J. 1688 geboren, ein Kirchen- und Theaterkomponist, von dessen näheren Lebensumständen man weiter nichts weiß, als daß er als zweiter Musikdirektor der königlichen Kapelle ziemlich kümmerlich in Neapel lebte und auch daselbst starb; wann? ist nicht anzugeben. — In verschiedenen Kirchen-Archiven Italiens finden sich noch Kirchensachen von S. vor. Für das Theater fing er 1714 an zu arbeiten und seine erste Oper hieß, so viel man weiß, „Adone in Cipro“. Ihr folgten dann: „La Ginevra“, „La Gare generosa“, „Lucio Vero“, „Tito Sempronio Graco“, „La Partenope“, „Achille in Sciro“, „Artemisia“, „Arsace“, „Didone abbandonata“, „Berenice“, „Siroë“, „Valdemaro“ und „Vespasiano“. Uebrigens ist S. bemerkenswerth als der Erste, welcher Mataſtaſio'sche Libretti in Musik setzte.

Sarti, Giuseppe, ein ital. Tonsetzer von Ruf, geboren zu Faenza am 28. Dezember 1729 (und nicht 1728 oder 1730, wie man zumeist angegeben findet), erhielt als Sängerknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt die erste musikalische Bildung und ging dann behufs weiterer Kompositionsstudien zum Pater Martini nach Bologna. Im Alter von 22 Jahren schrieb er für seine Vaterstadt seine erste Oper; sie hieß „Pompeo in Armenia“, machte großes Glück und brachte ihm von verschiedenen anderen italienischen Theatern Aufträge zu den Opern: „Il Rè pastore“, „Medonte“, „Demofoonte“ und „Olimpiade“, welche er bis zum J. 1756 lieferte. In genanntem Jahre wurde er als Hofkapellmeister und Hofgesanglehrer nach Kopenhagen berufen, verweilte dort neun Jahre und schrieb, neben manchen anderen Sachen, in dieser Zeit die Opern „Ciro riconosciuto“, „La Figlia ricuperata“ und „La Gardiniera brillante“, ohne jedoch sonderlich damit durchschlagen zu können. Nach Italien zurückgekehrt, brachte er von 1765 bis 1769 auf verschiedenen Bühnen die Opern

Digitized by Google

„Mitridate“, „Vologeso“, Nitetti“, „Ipermestra“, „I Contratempi“, „Didone“, „Semiramide riconosciuta“, „I Pretendenti delusi“, „Il Calzolajo di Strasburgo“ zur Aufführung, welche aber alle keinen sonderlichen Erfolg hatten. Nun wollte er sein Heil in London versuchen, ging auch 1769 dahin, konnte aber keine einzige seiner Opern auf die Scene bringen und sah sich auf Lektioniren im Gesange und Klavierspielen und Herausgeben einiger kleinerer Kompositionen (z. E, Klaviersonaten) angewiesen. Darum kehrte er schon Ende des Jahres 1770 wieder nach Italien zurück und erhielt nicht lange darauf die Stelle als Direktor des Conservatoriums dell' Ospedaletto zu Venedig, welche durch Sacchini's Reise nach London vacant geworden war. (Falsch ist also die Angabe, daß er am Conservatorium der Mendicanti, welches damals Bertoni, oder, wie Andere wieder meinen, an dem della Pietà, welches Furlanetto dirigirte, die Anstellung erhalten habe). Bis 1779 blieb er in diesem Amte, und brachte in dieser Zeit folgende Opern auf die Bühne: „Cleomene“, „La Clemenza di Tito“, „La Contadina fedele“, „I finti Eredi“, „Le Gelosie villane“, „Farnace“, „L'Avaro“, „Ifigenia in Aulide“, „Epponima“, „Il Militaro bizarro“, „Gli Amanti consolati“, von denen die meisten Glück machten. Ueberhaupt ist, wie wir hier einschalten wollen, der Zeitraum von 1771—1784 S's glücklichste Periode zu nennen, denn er verfaßte damals seine besten Werke nnd hatte auch die meisten Erfolge. Durch den Tod Fioroni's war 1779 die Kapellmeisterstelle am Dom in Mailand erledigt worden und für die Wiederbesetzung war ein Concurs ausgeschrieben: durch eine vortreffliche Arbeit, — Antiphonie, Psalm und Messe für 6 und 8 reale Stimmen —, errang S. den Sieg über seine sämmtlichen Mitbewerber und erhielt demnach die Stelle. Diese verwaltete er bis ins Jahr 1784, neben den mannigfachen Kirchenmusiken, die ihn seine Stellung zu schreiben nöthigte, rastlos fürs Theater weiter arbeitend. So brachte er in dieser Zeit folgende Opern fertig und zur Aufführung: „Fra due litiganti il terzo gode“, „Scipione“, „Achille in Sciro“, „L'Incognito“, „Giulio Sabino“, „Alessandro e Timoteo“, „Le Nozze di Dorina“, „Siroë“, „Idalide“. Im J. 1784 wurde er als kaiserl. Kapellmeister nach Petersburg berufen und in der ersten Zeit von der Kaiserin Katharina II. mit größter Auszeichnung behandelt; nachdem jedoch die Sängerin Todi nach Petersburg gekommen war, trübte sich durch deren Intriguen das Verhältniß S's zur Kaiserin und ersterer wurde sogar endlich seines Amtes enthoben. Glücklicherweise hatte er sich die Freundschaft des Fürsten Potemkin zu erhalten gewußt, und auf einem von dessen Gütern in der Ukraine lebte er bis ins J. 1793. Dann kehrte er nach Petersburg zurück; die Kaiserin nahm ihn wieder zu Gnaden auf, setzte ihn wieder, und zwar mit erhöhtem Gehalt, in sein Kapellmeisteramt ein und übermachte ihm sogar auch noch eine bedeutende Entschädigungssumme. Bald darauf richtete er auf kaiserlichen Befehl in Katarinoslaw ein Conservatorium der Musik ein, und als 1795 die Zöglinge dieser Anstalt ihr erstes Konzert vor der Kaiserin gaben, war diese so zufriedengestellt, daß sie Sarti in den Adelstand erhob und ihm beträchtliche Güterschenkungen machte, um ihn dauernd für Rußland zu gewinnen. Aber das Alter, die Arbeit

Digitized by Google

und das ruſſiſche Klima hatten ſeine Kräfte untergraben und tagtäglich ſiechte er mehr dahin. Im J. 1802 endlich beſchloß er, unter dem milden Himmel Italiens womöglich Wiederherſtellung zu ſuchen und reiſ'te auch von Petersburg ab, kam aber nur bis Berlin, wo er liegen bleiben mußte, und am 28. Juli des vorgenannten Jahres ſtarb. Von ſeinen in Rußland verfaßten Werken ſind anzuführen: ein Pſalm in ruſſiſcher Sprache, in welchem er mit dem Chor und dem gewöhnlichen Orcheſter noch ein zweites Orcheſter von ruſſiſchen Jagdhörnern vereinigte; ein Te Deum zur Feier der Einnahme von Oczakow, bei welchem er Kanonen, die bei gewiſſen Stellen taktmäßig einfallend abgefeuert wurden, mitwirken ließ; einige Opern, darunter „Rinaldo e Armida" und eine in ruſſiſcher Sprache, „Der Ruhm des Nordens" betitelt. Zu bemerken iſt auch noch, daß er ſich viel mit akuſtiſchen Unterſuchungen beſchäftigte, namentlich auch eine Maſchine zur Zählung der Schwingungen tönender Körper erſann, und demzufolge 1794 als Mitglied in die petersburger Akademie der Wiſſenſchaften aufgenommen wurde. — S. war zwar kein Genie von ſolcher Mächtigkeit, um der Kunſt neue Gebiete zu erobern, oder ſeinem Zeitalter neue Geſetze vorzuſchreiben; aber er beſaß die Gabe reicher und angenehmer Erfindung, wußte wirkſam für die Scene zu ſetzen, wie vor allem ſeine Opern „Giulio Sabino", „Le Gelosie villane" und „Le Nozze di Dorina" beweiſen, und wetteiferte in der verſtändigen und vollſtändigen Beherrſchung aller Gegenſtände des eigentlichen Kunſthandwerks mit den Beſten ſeiner Zeit. Davon geben namentlich ſeine Kirchenſachen Zeugniß, deren er eine große Menge verfaßt hat, und von denen ſich Sammlungen in Mſcrpt. auf den Bibliotheken der Conſervatorien von Paris und Neapel, in ital. Kirchenarchiven u. ſ. w. befinden. Eine vortrefflich gearbeitete 8ſtimmige Kyrie-Fuge iſt auch im Druck erſchienen.

Sartorio, Antonio, zu Venedig um 1620 geb., war zuerſt in Braunſchweig als Hofkomponiſt angeſtellt und wurde dann zweiter Kapellmeiſter an der Markuskirche in ſeiner Vaterſtadt. In der Zeit von 1652—1680 hat er für verſchiedene Bühnen Italiens zahlreiche Opern geſchrieben, die damals viel Glück machten; anzuführen ſind davon „Erginda", „Seleuco", „Erminda Regina de' Longobardi", „Orfeo", „Giulio Cesare in Egitto", „Ercole sul Termodonte", „Masenzio" u. ſ. w. 1680 erſchienen auch zweichörige 8ſtimmige Pſalmen von ihm zu Venedig im Druck.

Sartorius, Erasmus, gekrönter Poet und berühmter Muſiker des 16ten und 17ten Jahrhunderts, geboren zu Schleswig im J. 1577 (nach Moller, in ſeiner Cimbria Literata, und nicht 1575, wie Mattheſon meint). Seiner ſchönen Stimme wegen hatte ihn in ſeinem 10ten Jahre der damalige Herzog von Gottorp als Kapellknabe angeſtellt, nach dem Tode deſſelben ward er Sänger in der Kapelle des Bruders ſeines bisherigen Herrn, und als 1590 Herzog Adolph zur Regierung kam, ward er, ſeines großen Fleißes und Talents wegen, auf deſſen Koſten noch auf der Schule zu Bordesholm und nachgehends auf der Univerſität zu Roſtock gebildet. Noch vor Beendigung ſeines akademiſchen Kurſus erhielt er hier (in Roſtock) das Kantorat an der Hauptkirche St. Maria und 1604 kam er als Kantor und Muſikdirektor an die Domkirche in Hamburg.

Digitized by Google

Hier starb er am 17. Oktober 1637 (und nicht 1639, wie Gerber angiebt). — Als musikalischer Schriftsteller machte er sich bekannt durch: „Belligerasmus, id est Historia belli exorti in regno musico etc.“ (Hamburg, 1622, und nachgehends noch in mehreren Auflagen). Es ist dies eine scherzhafte Darstellung der Streitigkeiten, welche ehedem über den Vorrang des Cantus planus vor dem Figuralgesange, und umgekehrt, sich erhoben haben. Ferner hat er herausgegeben: „Institutionum musicarum tractatio nova et brevis etc.“ (Hamburg, 1635). Es ist dies eine kurzgefaßte Elementar-Musiklehre, der ein Encomium musicae (Lob der Musik) in eleganter Latinität vorangeht. Das Werkchen ist jetzt sehr selten. — Es hat auch noch mehrere Musiker des Namens Sartorius gegeben; von diesen sind zu nennen: 1) Caspar S., geb. zu Mannheim 1754, und gestorben 1811 als pensionirter Musikdirektor, war seiner Zeit ein vorzüglicher Flöten-Virtuos. — 2) Christian S., geb. zu Querfurt im Anfang des 17ten Jahrhunderts, und gestorben um 1668 als Kammermusiker des Churfürsten von Brandenburg und Verwalter des Klosters Himmelskron, war als Komponist geistlicher Gesänge bekannt und beliebt. — 3) Paul S., zu Nürnberg in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., um 1596 als Hofmusikus in München und nachgehends als Hoforganist des Erzherzogs Maximilian von Oesterreich angestellt, hat im J. 1600 zu München Messen, und 1601 geistliche und weltliche Gesänge in den Druck gegeben.

Sattel, bei Geigen- und Lauteninstrumenten, überhaupt bei allen Instrumenten mit einem Griffbrett das Stückchen Holz oder Elfenbein, welches am obern Ende des Griffbretts, und zwar in einer etwas erhabenern Lage als dieses, queer aufgeleimt ist und auf welchem die Saiten dergestalt in Kerben oder Rinnen liegen, daß sie einen kleinen Winkel bilden. Der Sattel, wie diese Lage der Saiten auf demselben, haben den Zweck 1) daß die Saiten nicht dicht auf dem Griffbrett liegen, und 2) daß ihre Länge und Vibration genau abgegrenzt ist. Einige nennen auch wohl den Steg (s. d.) der Geigeninstrumente Sattel, aber unrichtig. Auch die Klavierinstrumente haben einen Sattel. Es ist hier der Rücken von Holz oder Metall, auf welchem zu gleichem Zwecke und in derselben gebogenen Lage, wie oben beschrieben wurde, gewöhnlich aber hinter Stiften statt in Kerben, die Saiten in der Gegend liegen, wo der Anschlagspunkt der Hämmer oder Tangenten ist. Die alten Klavichorde brauchten keinen solchen Sattel, weil hier die Vibration durch das Tuchgespinnst abgegrenzt wurde. Der Steg ist bei Klavierinstrumenten ebenfalls etwas ganz Anderes als der Sattel. Sattel machen ist ein beim Violoncellspiel gebräuchlicher Ausdruck, der anzeigt, daß der Spieler in einer höhern Lage der Hand mit dem Daumen einsetzt, und denselben auf der damit niedergedrückten Saite (wie einen Sattel) liegen läßt, um mit den übrigen Fingern dann die höheren Töne in der gewöhnlichen Applikatur greifen zu können.

Sattler, Heinrich, geb. zu Quedlinburg am 3. April 1811, besuchte als Sohn armer Eltern das Gymnasium zu Blankenburg und den damit verbundenen Singchor, um sich zum Schullehrer zu bilden, und legte sich auch in seinen Mußestunden, fast ganz ohne Anleitung, auf die Erlernung des Orgelspielens.

Digitized by Google

Nachgehends nahm er bei Liebau in Quedlinburg Unterricht und bildete sich unter dessen Leitung zu einem tüchtigen Organisten. Nachdem er in Blankenburg als Gesanglehrer und Organist angestellt worden, machte er sich durch Gründung und Leitung verschiedener Gesangvereine, so wie auch durch Veranstaltung mehrerer Musikfeste verdient. In der Komposition hat er sich verschiedentlich versucht, namentlich in Kirchen- und Kammermusikstücken. Gedruckt sind von ihm Männer-Quartette, Lieder für gemischten Chor und Schullieder.

Satz. Dieses Wort kommt in der Musik in verschiedenen Bedeutungen vor. *Erstens* versteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonstücks, das an und für sich einen vollständigen Sinn ausdrückt. Solcher Sätze giebt es verschiedene. Jedes Tonstück hat nämlich einen *Hauptsatz*, d. h. ein solches vollständiges Glied, das der Ausarbeitung des Ganzen zu Grunde liegt oder für sie zur Richtschnur genommen ist, und diejenige Empfindung ausdrückt, die den Grundton des Ganzen enthält und in deren Associationskreise sich alle übrigen Tonverhältnisse des Tonstückes bewegen. Gewöhnlicher nennt man einen solchen Hauptsatz *Thema*. Dann hat ein Tonstück auch *Nebensätze* oder sog. *Sectionalzeilen*, das sind eben jene außerhalb des Hauptsatzes enthaltenen, aber mit diesem in enge Verbindung gebrachten übrigen Tonverhältnisse, welche sich in dem Associationskreise der im Thema ausgedrückten Grundempfindung bewegen und alle möglichen Grade und Verbindungen, Gegensätze u. s. w. dieses zum Gegenstande des Ausdrucks haben. Auf eine andere Art unterscheidet man die an sich vollständigen Glieder eines Tonstückes in Hinsicht auf den Grad des Ruhepunktes des Geistes, den sie bewirken und nennt ein solches Glied, welches den merklichsten oder vollkommensten Ruhepunkt des Geistes bezeichnet, einen *Schlußsatz* oder *Tonschluß*; dasjenige aber, dessen Ruhepunkt weniger vollkommen ist, einen Absatz. Enthält ein solches Glied ferner grade nur so viel, als eben zur Bezeichnung eines vollständigen Sinnes unumgänglich nöthig ist, so heißt er ein *einfacher* Satz; enthält er mehr, d. h. nähere Bestimmungen seines an sich vollständigen Sinnes und Charakters, so ist er entweder ein *erweiterter*, oder ein *zusammengesetzter*, wenn nämlich zwei kleinere Sätze, die an und für sich jeder einen besonderen Sinn haben, so mit einander verbunden sind, daß beide zusammen nur ein größeres Ganze ausmachen. — Die *zweite* Bedeutung des Wortes *Satz* in der Musik ist: die Verbindung mehrerer einzelner Glieder (solcher Sätze in jenem ersten Sinne) zu einem größern Haupttheile eines Ganzen. So besteht ein Allegro z. B. einer Sonate, ein Rondo u. s. w. aus mehreren solchen größeren, durch Zusammenstellung kleinerer Glieder gebildeten Sätzen, deren Anfang und Ende sich durch merklichere Ruhepunkte und vollkommnere Tonschlüsse deutlich herausstellen. Ein solches Satzverhältniß wird auch *Periode* genannt. — Dann erhält *drittens* in diesem Sinne die Bedeutung des Wortes *Satz* eine noch größere Erweiterung und man versteht darunter das größere Ganze selbst, das nun entweder eine Hauptabtheilung eines vollständigen Tonstücks oder auch ein Tonstück für sich bilden kann. Eine Sinfonie z. B. besteht gewöhnlich aus 3 bis 4 Hauptabtheilungen, und jede dieser Hauptabtheilungen nennt man einen Satz, und spricht vom ersten, zweiten, dritten

Digitized by Google

u. s. w. Satz der Sinfonie. Aber auch ein Rondo, Divertissement, eine Fantasie ꝛc., die ein abgerundetes Ganze bilden, ohne in mehrere Hauptabtheilungen zu zerfallen, sind Sätze, Tonsätze, Instrumentalsätze, natürlicher Weise dann aber noch ohne nähere Bestimmung ihres Charakters, der erst in jenen Namen deutlicher bezeichnet wird. — Viertens denkt man in der Musik bei dem Worte Satz an die harmonische Ausarbeitung eines Tonstückes, wie an die Kunst derselben und ihre mancherlei Formen. Begreift man in diesem Sinne darunter bloß die Ausarbeitung der Harmonien nach den Regeln der Grammatik der Tonsetzkunst, so kann der Satz rein oder fehlerhaft (unrein) sein. Rein (welcher Ausdruck hier wirklich technisch ist) heißt er, wenn dabei die Regeln jener Grammatik genau befolgt worden sind. Im entgegengesetzten Falle ist natürlich der Satz unrein, fehlerhaft. Begreift man ferner unter dem Worte Satz in diesem Sinne die Zusammenstellung der musikalischen Töne zu einem ausdrucksvollen Ganzen überhaupt, so sind auch die Redensarten: „den Satz studiren"; „den Satz verstehen" ꝛc. nicht ungewöhnlich. Verbindet man endlich mit dem Worte in dieser seiner vierten Hauptbedeutung auch noch den Nebenbegriff von Styl oder Schreibart, so unterscheidet man einen strengen und einen freien Satz. Streng ist der Satz eigentlich nur dann, wenn er bloß für Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instrumentes verfertigt worden ist, was man auch a capella (im Kapellstyl) nennt, welcher Ausdruck daher kommt, weil in der päbstlichen Kapelle die gottesdienstlichen Tonstücke eben nur von Sängern, mit Ausschluß aller Instrumentalbegleitung (wenigstens zumeist) ausgeführt werden. Der strenge Satz legt vielfältige Beschränkungen und Regeln auf, die für den freien nicht gelten (und wird er im Sinne dieser Beschränkungen und der genauen Befolgung der Regeln eben der strenge genannt), wovon der Grund allein darin liegt, daß die Intonation mit den menschlichen Stimmen — vor denen man in der Begründung des strengen Satzes auszugehen hat — schwieriger ist, als mit den Instrumenten. Solche Regeln sind unter anderen: die Vermeidung des Springens von einer Dissonanz zur andern, der verdeckten Quinten und Oktaven im zweistimmigen Satz (weniger im drei-, und noch weniger im vier- und mehrstimmigen Satze, jedoch stets in den Oberstimmen); im Contrapunkt von Note gegen Note Nichtbenutzung dissonirender Akkorde, sondern nur Benutzung des reinen (vollkommnen) Dreiklangs und des kleinen und großen Sexten-Akkords (der Quartsexten-Akkord ist nicht einmal im drei- und mehrstimmigen Satze geduldet); im Contrapunkte von mehreren Noten gegen eine Verwendung der Dissonanzen nur im regelmäßigen Durchgange, d. h. stufenweis und auf einem schlechten Takttheile oder Taktgliede: Vorbereitung der gebundenen Dissonanzen durch eine Consonanz und Auflösung in den nächsten halben oder ganzen Ton abwärts, nicht aufwärts; Vermeidung der chromatischen und enharmonischen Uebergänge. (Manche andere noch minutiösere Bestimmungen übergehen wir). Die Abweichung von diesen Bestimmungen und Beschränkungen nun giebt den freien Satz und von diesem kann überhaupt heutzutage nur die Rede sein. Denn je freier, blühender und beweglicher die musikalische Kunst mit der Zeit in ihrer Gliederung geworden ist, desto mehr mußte sie sich gegen jenes Ein-

Digitized by Google

schnüren in fesselnde Bestimmungen und Normen sträuben. Diese hatten nur so lange einen Sinn, als das Monodische noch nicht in seine Rechte eingesetzt war, und als die alten Kirchentöne der Melodie noch enge Grenzen setzten und wenig Bewegung gestatteten. Mit der Ausbildung der Monodie und dem Verlassen des starr Akkordischen, durch das Platzgreifen der Instrumentalmusik ferner und die Verbreitung der Oper mußte natürlich der eigentlich strenge Satz mehr und mehr über den Haufen geworfen werden, und es ist mit der Zeit so weit gekommen, daß der Begriff des strengen Satzes, wie er oben gegeben wurde, ganz verloren gegangen ist und man mit dem Worte streng eine mehr äußerlich-formalistische Beziehung verbindet, indem man nur die künstlicheren Setzarten der Nachahmung, des Kanons, der Fuge u. s. w. so benennt, unbekümmert um die Faktur an sich, die mit den Elementen der genannten Setzarten so frei schalten kann, wie es deren Natur und die grammatikalische Richtigkeit nur immer zuläßt.

Sauveur, (spr. Ssowöhr), Joseph, berühmter Mathematiker und Physiker, geboren zu la Flèche am 24. März 1653, machte zuerst auf einem Jesuiter-Collegium wissenschaftliche Studien und kam dann 1670 nach Paris, wo er Schüler des Physikers Rohault wurde und zur Erwerbung seines Lebensunterhaltes Stunden in der Mathematik gab. Zu seinen Schülern gehörte u. A. Prinz Eugen, der nachmals so berühmt gewordene Feldherr. 1680 wurde er zum Mathematiklehrer der Pagen der Dauphine ernannt und machte 1691 die Belagerung von Mons mit, gleichsam als Oberaufseher des Genie- und Ingenieurwesens. 1696 zum Mitglied der französischen Akademie ernannt, starb er zu Paris am 9. Juli 1716. — Er ist darum auch für den Musiker merkwürdig, weil er zu der Akustik als Wissenschaft den ersten Grund legte und ihr auch den Namen gab (vom griech. ακουω — ich höre). Seine dahin gehörigen Untersuchungen und Entdeckungen hat er in den Mémoires de l'académie niedergelegt, und es sind davon anzuführen: „Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et instrumens de musique“ (1700 und 1701) „Applications des sons harmoniques à la compositions des jeux d'orgue“ (1702); „Méthode générale pour former des systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre“ (1707); „Table générale des systèmes tempérés de musique“ (1711); „Rapports des sons des cordes d'instrumens de musique aux flèches des cordes, et nouvelles déterminations des sons fixes“ (1713).

Savart, (spr. Ssawahr), Felix, ausgezeichneter Physiker, geb. zu Mezières am 30. Juni 1791, war der Sohn eines Mechanikers und studirte zuerst Medizin (in Metz), trat auch dann als Militairarzt ein. Im J. 1817 jedoch, als er sich behufs der ärztlichen Praxis in Metz niedergelassen, fing er an physikalische und akustische Studien zu treiben, angeregt namentlich durch die Entdeckungen Chladni's, und gab sich endlich, nachdem er mit Biot in Paris bekannt geworden war, diesen erwähnten Studien fast ausschließlich hin. Nun siedelte er nach Paris über, erhielt hier erst eine Anstellung als Lehrer der Physik an

Digitized by Google

einem Privat-Lehrinstitut, und dann als Conservator des physikalischen Kabinets und Professor am Collège de France. Als Mitglied der Akademie (seit 1827) starb er im März des Jahres 1851. Er erfand eine trapezoidförmige Violine, welche aber keine Verbreitung gefunden hat, und seine hauptsächlichsten Untersuchungen hat er in den Annales de physique et de chimie niedergelegt; es sind davon anzuführen: „Mémoire sur la construction des instrumens à cordes et à archet“ (1819); „Mémoire sur la communication des mouvemens entre les corps solides“ (1820); „Recherches sur les vibrations de l'air“ (1823); „Mémoire sur les vibrations des corps solides considérés en général“ (1823); „Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe“ (1824); „Notes sur la communications des mouvemens vibratoires par les liquides“ (1826); „Mémoire sur la voix humaine“ (1825); „Mémoire sur la voix desoiseaux“ (1826).

Savetta, (spr. Sawetta), Antonio, geb. zu Lodi gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, wurde nachgehends Kapellmeister an der Incoronata seiner Vaterstadt und hat in der Zeit von 1610—1640 verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Messen, Motetten und Psalmen in den Druck gegeben. Baini führt von ihm auch Motetten zu 16 und 24 Stimmen an.

Savj, Alfonso, geb. zu Parma am 21. Dezember 1773, machte zuerst auf der Universität genannter Stadt schönwissenschaftliche Studien, nahm aber dann, sich ausschließlich der Musik widmend, neun Jahre lang bei Ghiretti Unterricht im Violoncellspielen und in der Komposition. 1812 war er als Violoncellist am Theater zu Parma angestellt; seit dieser Zeit aber fehlen die Nachrichten über ihn. Er hat mehrere Opern und mancherlei Kirchensachen geschrieben (darunter auch eine vierchörige Messe und dito Vesper, welche 1802 zu Parma aufgeführt wurden). Gedruckt sind von ihm außerdem zwei Hefte Streichtrio's. Ein anderer Savj, Luigi mit Vornamen, war Opernkomponist und starb in noch jungen Jahren am 4. Januar 1842 zu Florenz.

Savioni, (spr. Sawioni), Mario, geb. zu Rom wahrscheinlich um 1615, wurde 1652 als Altist in das Collegium der päbstlichen Sänger aufgenommen, und zeichnete sich auch als Komponist aus. So gab er mehrere Sammlungen ein- und dreistimmiger Motetten (1650 und 1660) zu Rom in den Druck; außer dem befinden sich Arbeiten von ihm in verschiedenen Sammelwerken aus der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts.

Sax, Charles Joseph, geboren 1793 zu Dinant in Belgien, war zuerst Tischler und Mechaniker, ging aber später zur Instrumentenbaukunst über und zwar eignete er sich die Grundsätze derselben durch eigenes Nachdenken an, unterstützt durch sein mechanisches Geschick und durch ein ganz eminentes akustisches Genie. Mit der Fabrikation von Holzblasinstrumenten beginnend, warf er sich von 1812 an auch auf die von Blechinstrumenten, und noch später endlich auch auf die Verfertigung von Saiteninstrumenten, so daß seine Fabrik eine ungemeine Ausdehnung erhielt. Er ist dahin gelangt, die Blasinstrumente, sowohl in Holz als in Metall, nach ganz neuen Grundsätzen zu konstruiren und wesentlich zu verbessern; eine Erfindung von ihm ist auch das sog. Cor omnito-

Digitized by Google

nique (alttönige Horn). — Sein Sohn, Adolphe Antoine Joseph S., geb. zu Dinant am 6. November 1814, ist ebenfalls ausgezeichneter Blasinstrumentenmacher. Schon 1835 hatte er eine Klarinette mit 24 Klappen erfunden, die er auch — wie überhaupt Klarinette und Flöte — sehr gut zu blasen versteht; dann vervollkommnete er die Baß-Klarinette und endlich erfand er eine ganze Familie von Blech-Blasinstrumenten, die er Saxophone nannte.

Sborgi, (spr. —dschi), Gasparo, zu Florenz im J. 1737 geb., machte seine musikalischen Studien bei seinem Landsmanne Bartolomeo Felici und wurde nachgehends großherzogl. toskanischer Kapellmeister. Gest. ist er zu Florenz im J. 1819. Seine Kirchensachen waren in Italien sehr geschätzt. — Sein Sohn, Gaëtano S., zu Florenz im J. 1769 geb., wurde zuerst von ihm musikalisch unterrichtet und besuchte dann das Conservatorium S. Onofrio zu Neapel. Nach 7jährigem Verweilen in diesem Institute kehrte er nach Florenz zurück und widmete sich daselbst dem Klavier- und Gesangunterricht. 1821 war er noch am Leben. Sonaten für Klavier von seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Scabellum, oder **Scabillum** (lat.), eigentlich ein Fußschemel, Tritt, niedriger Sessel u. s. w., aber bei den Römern auch ein musikalisches Instrument, das in einem Schlauch oder cylindrischen Körper bestand, dessen Grund- und Oberfläche mit ledernen Seitenflächen, wie bei uns der Blasbalg, verbunden waren. Mit jedem Fußtritt auf ein dazu eingerichtetes Gestell bewegten sich die Flächen, und es entstand ein Ton, der dem einer mäßigen Orgelpfeife glich, nur ohne Nachhall. Mehr als ein Ton konnte auf dem S. nicht hervorgebracht werden; nach Gefallen des Tretenden folgte derselbe in verschiedener rhythmischer Ordnung auf einander, so daß man sogar danach tanzte, selbst auf dem Theater, wo man das Instrument, das in seiner Art viel Aehnlichkeit mit dem Kuckuk unsrer Kinder gehabt zu haben scheint, auch gebrauchte, um das Ende und den Anfang der Akte des Schauspiels anzuzeigen.

Scacchi, (spr. Skakki), Marco, geb. zu Rom gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, war ein Schüler des berühmten Felice Anerio und wurde selber ein berühmter Tonsetzer. Um 1618 ging er als Kapellmeister Sigismunds III. nach Warschau und blieb auch unter dessen Nachfolger Ladislaus VII. im Amte. 1648 kehrte er nach Italien zurück, und ließ sich zu Galese im Kirchenstaate, dem eigentlichen Heimathsorte seiner Eltern, nieder. Hier starb er in hohem Alter, wahrscheinlich um 1680. — Gedruckt sind von seinen Arbeiten verschiedene Sammlungen Madrigalen, dann Messen, Motetten und Grabgesänge. Während der letzten Jahre seines Aufenthalts in Warschau kam er mit Paul Seiferth, Organisten in Danzig, in einen Streit, indem er von diesem herausgegebene Psalmen bitter kritisirte in der Schrift: „Cribrum musicum ad triticum syfertinum etc.“ (Venedig, 1643; dieser Schrift sind auch künstliche Messen, Motetten und Kanons, letztere unter dem Titel „Xenia Apollinea“ beigegeben). Seyferth antwortete ebenfalls sehr bitter in der Schrift „Anticribratio musica etc.“ (Danzig, 1645), und der Streit endete erst, nachdem Romano Micheli sich (zu Gunsten S's) hineingemischt hatte. Gegen diesen Micheli trat S. aber nach-

Digitized by Google

gehends selber auf in der Schrift „Breve discorso sopra la musica moderna“ (Venedig, 1647), weil Micheli sich die Erfindung einiger Arten von Räthsel-Kanons anmaßte, die S. für sich in Anspruch nahm. Dieser „Breve discorso“ ist also nicht, wie öfter angegeben ist, gegen Seyferth gerichtet.

Scala, der lat. und ital. Name für Tonleiter (s. d.).

Scaletta, Orazio, geb. zu Bergamo in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war zuerst (um 1600) Kapellmeister an der Metropolitankirche zu Salo am Gardasee, wurde dann in gleicher Eigenschaft nach Crema berufen, ging von da nach Bergamo an die Kirche Sta. Maria Maggiore und endlich nach Padua, wo er als Kapellmeister an der Kirche San Antonio im J. 1630 an der Pest starb. Madrigalen und Kirchenstücke von ihm sind im Druck erschienen; dann aber hat er sich auch durch die didaktischen Werke: „Scala di musica per i principiante“ (Mailand, 1599, und bis 1676 in noch 7—8 Auflagen, zuweilen unter etwas verändertem Titel erschienen) und „Primo scalino della scala di contrapunto“ (Mailand, 1622) bekannt gemacht.

Scandelli, Antonio, zu Neapel um 1520 geb., kam 1556 als churfürstl. sächsischer Kapellmeister nach Dresden und bekleidete diese Stelle bis an seinen am 18. Januar 1580 erfolgten Tode. Kirchensachen, geistliche und weltliche Gesänge sind von ihm im Druck erschienen. Er ist auch der Verfasser der noch heute gebräuchlichen Choralmelodie „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich“.

Scarlatti, Alessandro, einer der größten Tonmeister aller Zeiten, geb. nicht zu Neapel, wie die meisten Biographen angeben, sondern zu Trapani in Sicilien, im J. 1659, nach der Originalpartitur seiner Oper „Pompeo“, die, in Neapel befindlich, auf dem Titel die Bezeichnung führt: Dal Sig. Aless. Scarlatti di Trapani. Beziehentlich des Geburtsjahrs 1659, so ergiebt sich dieses aus der Inschrift auf seinem Grabe, welches erst in neuerer Zeit in der Karmeliterkirche zu Montesanto aufgefunden worden ist. Die Angaben von 1650 und 1658, zwischen denen lange geschwankt wurde, sind also nicht richtig. Scarlatti scheint seine musikalischen Studien in Palermo gemacht zu haben; wenigstens macht die nunmehr berichtigte Angabe seines Geburtsjahres — wie Fétis ganz richtig schließt — es sehr zweifelhaft, daß er in Rom unter Carissimi's Leitung seine Ausbildung erhalten habe. — Denn gesetzt, daß er mit 15 Jahren nach Rom gekommen ist, so war damals Carissimi 84 Jahre alt, und es ist kaum anzunehmen, daß der so hochbetagte Mann sich noch mit Unterrichtgeben befaßt hat. 1680 war allerdings Scarlatti in Rom, das ist gewiß; aber nicht gewiß ist, daß damals Carissimi noch am Leben war, denn er wäre dann ziemlich 100 Jahre alt gewesen. Doch wie dem auch sei —, Scarlatti erhielt eine gute musikalische Erziehung, und das Studium der Werke von großen Meistern aus der römischen Schule vervollständigte diese Erziehung. — Mit 20 Jahren komponirte S. seine erste Oper; sie hieß „L'Onestà nell' Amore“ und wurde zu Anfang des Jahres 1680 im Palast der Königin Christine von Schweden aufgeführt. Nach der Angabe Einiger soll er kurz darauf auch in München eine Oper zur Aufführung gebracht haben; aber es ist erwiesen — nach einem authentischen Katalog von Opern, die in München von 1675 bis 1788 auf die Bühne

Digitized by Google

kamen (s. Lipowsky's baierisches Musikerlexikon, pag. 425 ff.) —, daß vor 1721 keine Oper von S. in München aufgeführt worden ist. Daß er nach 1680 auch eine Reise nach Wien gemacht habe, wie wiederum angegeben wird, ist ebenfalls wenig wahrscheinlich. Ueberhaupt ist diese ganze Zeit aus dem Leben des großen Meisters in Dunkel gehüllt; nichtsdestoweniger kann man doch vielleicht annehmen, daß er sich nach der Aufführung der „Onestà nell' Amore" gar nicht von Rom entfernte, sondern gar als Kapellmeister der Königin Christine angestellt war; wenigstens wird er so auf dem Titel des Libretto der Oper „Pompeo" genannt, welche zu Neapel im J. 1684 im königl. Schlosse aufgeführt wurde. Von diesem Jahre an bis 1693 finden sich gar keine Nachrichten über seine Lebensschicksale vor; wahrscheinlich ist aber, daß er nach dem Tode der Königin Christine (1688) eine Stelle als Kapellmeister in Neapel angenommen, nachdem er vorher ohne Amt einige Zeit in Rom gelebt und für Theater und Kirchen gearbeitet hatte, u. a. die Oper „Teodora" (1693) und das Oratorium „I Dolori di Maria sempre vergine" (in ebendemselben Jahre). Königl. Kapellmeister wird er wenigstens auf dem Titel des Libretto der Oper „Odoacre" genannt, welche — von Legrenzi ursprünglich komponirt — von S. mit einigen neuen Stücken versehen und so zu Neapel 1694 gegeben wurde. Von sonstigen Opern S's bis in die ersten Jahre des 18ten Jahrhunderts sind anzuführen: „Pirro e Demetrio", „Il Prigioniero fortunato", „Il Prigioniero superbo", „Gli Equivochi nel sembiante", „Le Nozze col nemico", „Mitridate Eupatore", „Laodicea e Berenice", „Il Figlio delle selve". — Im Jahre 1703 wurde er als zweiter Kapellmeister an die Kirche Sta. Maria Maggiore nach Rom berufen, und wirkte hier neben Antonio Foggia, der seines hohen Alters wegen eines Gehülfen im Amte bedurfte. Dessen Nachfolger als erster Kapellmeister wurde er im J. 1707, nachdem er auch Direktor der Privatmusik des Kardinals Ottoboni und durch diesen Ritter des goldenen Sporns geworden. In den erwähnten Aemtern wirkte er bis in's Jahr 1709, und als Opern aus der Zeit von 1703—1709 kennt man noch: „Il Trionfo della libertà", „Il Medo", „Il Teodoro"; dann — im März des J. 1709 — ging er wieder nach Neapel, wurde daselbst königl. Oberkapellmeister und leitete abwechselnd die Conservatorien di San Onofrio, de' Poveri di Gesù Cristo und di Loreto. Von seinen Schülern sind u. a. Durante, Logroscino und Hasse zu nennen; Einige zählen auch Leo und Pergolese darunter; das ist aber unrichtig, denn Leo war ein Schüler Pitonis, und Pergolese wurde von Gaëtano Greco gebildet. Quanz sah Scarlatti zu Neapel im Jahre 1725 und gab dessen damaliges Alter auf 75 Jahre an, was auch viele Biographen vermocht hat, die Geburt des Meisters ins Jahr 1650 zu setzen. Aber Quanz hat sich geirrt, denn Scarlatti starb am 24. Oktober des Jahres 1725 im Alter von 66 Jahren, wie die schon oben erwähnte Grabschrift beweis't. — Die Opern S's, von denen man aus der Zeit von 1709 bis an sein Ende noch weiß, sind: „Ciro riconosciuto", „Scipione nelle Spagne", „L'Amor generoso", „Arminio", „Tigrane", „Carlo, Rè d'Allemagna", „La Virtù trionfante dell' odio e dell' amore", „Il Trionfo dell' Onore", „Telemacco", „Attilio Regolo", „Sempronio

Digitized by Google

Gracco", „Turno Aricinio", „La Principessa fedele", „Griselda", „Didone abbandonata", „La Caduta dei Decemviri". Doch sind diese Opern, wie alle in diesem Artikel angeführten, nur ein kleiner Theil von den überhaupt von Scarlatti komponirten. In einer Anmerkung im Libretto des „Tigrane", der 1715 aufgeführt wurde, wird gesagt, daß S. bereits bis dahin hundert und sechs Opern gesetzt habe; hierzu kommen nun noch 10 bis 12, die in die Zeit nach 1715 fallen. Ist schon dieser Beweis von Fruchtbarkeit staunenswerth, so wird er es noch mehr, wenn man bedenkt, daß S. außer seinen Opern eine unabsehbare Reihe von Kirchen- und Kammerstücken geliefert hat. So wird die Zahl seiner Messen allein auf 200 angegeben, und diesen schließen sich noch Oratorien (z. E. „Il Sacrifizio d'Abramo", „Il Martirio di Sta. Teodosia", das schon obengenannte „I Dolori di Maria", „La Concezzione della beata Vergine"), Motetten, Psalmen u. s. w. in großer Zahl an. Von den Kammerstücken nennt man einige hundert Kantaten (Einige geben sogar vierhundert an) für eine Singstimme, theils bloß mit Generalbaß-, theils auch mit Violinbegleitung, viele Madrigalen, Kammerduette für Singstimmen, Serenaden, Toccaten für Klavier oder Orgel u. s. w. Was von allen diesen Sachen in Bibliotheken und Sammlungen noch vorhanden ist, — gedruckt ist verhältnißmäßig nur Wenig davon — beweis't, daß Kiesewetter Recht hat, wenn er in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen Musik eine ganze Epoche nach S. benennt. Dieser war in Wahrheit einer der größten Meister aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höhern Contrapunkts wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten, großartigsten und treffendsten Ausdrucks und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. In jeder dieser Gattungen wahrer Reformator, überflügelte er sein Zeitalter eigentlich um ein ganzes Jahrhundert, wirkte auf den Geschmack seiner Zeitgenossen mächtig ein und bereitete so jenen Umschwung vor, welchen die Tonkunst in der gleich nachfolgenden Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, durch die neapolitanische Schule erhielt. Das Recitativ brachte er zur höchsten Vollkommenheit des Ausdrucks; seine Kantaten besonders werden in dieser Beziehung als Muster, als Studien für Tonsetzer betrachtet; auch wird er als Erfinder des begleiteten oder sog. obligaten Recitativs angesehen. Die Form der Arie in 2 Theilen und dem Da Capo wird ihm ebenfalls zugeschrieben. Er brachte dies zuerst in der Oper „Teodora" an. Auch soll er der Erste gewesen sein, der zu seinen Opern Ouverturen komponirte, da es von ihm gebräuchlich gewesen sein soll, vor der Oper eine Ouverture von Lully aufführen zu lassen.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorhergehenden, geboren zu Neapel im J. 1683, wurde zuerst vor seinem Vater und dann von Gasparini in Rom gebildet, als Klavierspieler speciell wahrscheinlich auch von Bernardo Pasquini. Ueber die erste Periode seiner künstlerischen Laufbahn fehlen die Nachrichten. Im Alter von 26 Jahren war er in Venedig und hier traf er 1709 mit Händel zusammen, dem er, aus lauter Bewunderung für dessen Klavierspiel, nach Rom nachreis'te. In dieser Stadt machte er sich durch Kantaten und Kirchensachen bekannt und wurde dann 1715 Tommaso Baj's Nachfolger als Kapellmeister

Digitized by Google

an S. Pietro in Vaticano. Diese Stelle legte er 1719 wieder nieder und begab sich nach London, wo er seine Oper „Narcisso" 1720 zur Aufführung brachte und als Musikdirektor an der ital. Oper fungirte. 1721 ging er dann nach Lissabon, wo ihm der König, entzückt von seinem Klavierspiel, eine Anstellung gab. Zu Anfang des Jahres 1726 sehen wir ihn wieder in Neapel, wohin ihn wahrscheinlich der Tod seines Vaters geführt hatte, und hielt er sich überhaupt in Italien wieder bis ins Jahr 1729 auf. Dann ging er als Hof-Klavierlehrer nach Madrid und starb hier im J. 1757. — S. war in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts der größte Klavierspieler Italiens, wie er zu den bedeutendsten der damaligen Zeit überhaupt gehörte. Seine Klavier-Kompositionen sind noch heute interessant und beweisen, daß seine Technik eine sehr ausgebildete gewesen sein muß, so wie daß er in Beziehung auf Passagen-Combinationen und den Klaviersatz überhaupt wahrhaft erfinderisch gewesen ist. Die Zahl der Kompositionen — meist aus Sonaten in der damaligen kurzen Form bestehend — ist sehr beträchtlich; der Abbate Santini in Rom besitzt dreihundert neunundvierzig derselben, und das ist durchaus noch nicht Alles, was S. in dieser Gattung geschrieben hat; einige Sammlungen davon sind noch bei des Komponisten Lebzeiten im Druck erschienen; Vereinzeltes auch später und bis in die neuere Zeit.

Scarlatti, Giuseppe, Sohn des Vorhergehenden, (nach Anderen wohl ein Enkel des großen Alessandro S., aber nicht ein Sohn Domenico's), geboren zu Neapel im J. 1718. Von seiner Jugend- und Entwicklungsgeschichte ist gar Nichts bekannt. In seinen reiferen Jahren, bis ungefähr 1756, schrieb er für verschiedene Bühnen Italiens Opern, z. E. „Pompeo in Armenia", „Adriano in Siria", „Ezio", „Gli effetti della gran madre Natura", „Merope", „De gustibus non est disputandum", „Chi tutto abbraccia nulla stringe"; dann ging er nach Wien, fixirte sich dort als Musiklehrer und Komponist, und starb auch daselbst im J. 1776. Von seinen in der österreichischen Hauptstadt zur Aufführung gekommenen Opern sind zu nennen: „Il Mercato di Malmantile", „L'Isola disabitata", „Issifile", „La Serva scaltra", „La Clemenza di Tito", „La Moglie padrona".

Scemando, (ital., spr. schemándo) — abnehmend; in der Musik ganz dasselbe wie diminuendo (s. d.), jedoch weit seltener vorkommend als dieses.

Scene, 1) der Platz im Schauspielhause, wo das Stück, sei es nun Oper, Schauspiel oder Ballet, aufgeführt wird; 2) der Ort oder die Gegend, das Land, wo eben eine Handlung in dem Stücke statt hat; 3) so viel wie Auftritt (s. d.) und 4) in der Musik, d. h. in der dramatischen Musik insbesondere, auch soviel als Darstellung der Handlung selbst. Nur in den letzten beiden Bedeutungen dürfte das Wort hier einer nähern Betrachtung unterliegen. Wie in jedem Schauspiele, so besteht nämlich auch in jeder Oper der einzelne Akt aus verschiedenen Scenen oder Auftritten, die gebildet werden durch das Erscheinen einer an der vorhergehenden Handlung theilnehmenden neuen oder durch das Abgehen einer an der Handlung Theil gehabt habenden frühern Person. In jeder Weise erhält die Handlung eine neue Wendung und so natürlich auch die Musik, die ihren Charakter hier oft zum ganz entgegengesetzten zu ändern

Digitized by Google

hat. Indeß, so wie im Allgemeinen als dramatische Regel feststeht, daß keine Person ohne hinreichenden und in der Handlung selbst liegenden Grund weder weggehen noch auftreten darf, so daß in allen den verschiedenen Auftritten immer noch ein gewisser innerer Zusammenhang statt findet, der sie alle zu einem vollständigen Ganzen abrundet, so muß auch der Komponist einer dramatischen Musik diese Verbindung, diesen innern Zusammenhang, selbst im Contraste auf irgend eine Weise zu bewirken suchen, und ohne ganz besondere Veranlassung die Scenen seiner Musik sowohl in ihrer innern Aufeinanderfolge für sich als ihrer äußern modulatorischen Tonverknüpfung, nicht als abgerissene Stücke, als gleichsam eine für sich selbstständige, ohne alle Beziehung zu dem Folgenden oder Vorhergehenden seiende Handlung erscheinen lassen. Begreiflicherweise reden wir hier nur von der sogen. großen Oper, in welcher kein recitirender Dialog stattfindet, sondern die Musik ununterbrochen fortgeht. — Als gewissermaßen Darstellung der Handlung selbst ist die Scene in der Musik ein Singstück oder Haupttheil eines Singstücks von gewöhnlich streng recitativischer Haltung, worin der Text in Form des Dialogs oder Monologs irgend eine Handlung oder Theilnahme an solcher ausspricht, und das daher meistens auch nur einem größern dramatischen Tonwerke entlehnt ist oder auf dieses Bezug hat. Jedenfalls ist die Komposition einer solchen Scene rein dramatischer Natur und muß auch, das Recitativ mag nun lang oder kurz, mit vielen oder wenigen oder gar keinen arioſen Stellen untermischt sein, durchaus in solchem Charakter vorgetragen werden. Gewöhnlich folgt auf eine solche Scene eine größere Kantilene, Arie oder sonst ein kantabler Satz, der den Ausdruck des Gefühls enthält, welches durch jene Theilnahme an der Handlung in der Scene erregt wurde, und Scene und diese Arie, oder wie der mehr kantable Satz heißen mag, stehen in solch unzertrennlicher Verbindung mit einander, daß jene selten einen vollkommenen Tonschluß hat, sondern meist nur mit einer Halbkadenz, oder gar auf der Dominante der Tonica der folgenden Arie endigt.

Schachner, Rudolph, geb. zu München am 31. Dezember 1821, erhielt seinen ersten Klavier-Unterricht in seiner Vaterstadt bei der Geheimräthin von Flad (derselben, die auch Delphine von Schaurath und Henselt in der Ausbildung förderte), und genoß auch im Jahre 1837—38 noch die Unterweisung J. B. Cramers, der zu dieser Zeit in München war. 1833 hatte er bei Caspar Ett seine Studien in der Komposition begonnen, setzte diese beharrlich bis ins J. 1838 fort, und ging dann nach Wien, wo er öfter mit Erfolg als Klavierspieler auftrat und bis ins J. 1842 blieb. In genanntem Jahre reis'te er nach Paris, verweilte daselbst bis in den Herbst des Jahres 1843, während dieser Zeit in ein freundschaftliches Verhältniß zu Habeneck und Chopin tretend und sich öfter als Klavierspieler hören lassend, u. a. auch in einem Konzert des Conservatoriums mit einem Konzertstück eigner Komposition, für welches er eine Medaille als Zeichen der Anerkennung erhielt. Von Paris nach Wien zurückgekehrt, verblieb er daselbst bis ins Jahr 1848, in der Zwischenzeit einige Reisen machend, u. a. im J. 1844 nach Leipzig, wo er von Mendelssohn sehr wohlwollend aufgenommen wurde und auch mit Beifall in einem der Gewandhaus-

Digitized by Google

Konzerte auftrat. Nach der Einnahme Wiens durch den Fürsten Windischgrätz verließ er diese Stadt und begab sich nach München, woselbst er sich verheirathete und überhaupt bis 1853 verweilte; dann ging er nach London, woselbst er gegenwärtig noch lebt, hauptsächlich mit Lektioniren beschäftigt. Von seinen Kompositionen sind im Druck erschienen: Salon- und Charakterstücke für Klavier, ein Konzertstück für dasselbe Instrument mit Orchesterbegleitung, Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige), in welchen Sachen sich ein wackeres Talent bekundet.

Schacht, Theodor Freiherr von, geb. zu Strasburg im J. 1748, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik und wurde nachgehends in Stuttgart Jomelli's Kompositionsschüler. Noch später lebte er zu Regensburg als Intendant der Hofmusik und Reisemarschall des Fürsten von Thurn und Taxis, bis er 1805 die Stellen niederlegte und seinen Wohnsitz in Wien nahm. Fernere Nachrichten über ihn fehlen. Er hat sich in fast allen Kompositionsgattungen versucht und Opern, Ballette, Konzerte für verschiedene Instrumente, Sinfonien, Messen u. s. w. gesetzt; mit Ausnahme einer Sinfonie jedoch, die 1784 zu Regensburg im Druck erschien, sind alle seine Sachen Manuscript geblieben.

Schack, (eigentlich Cziack), Benedikt, geb. 1758 zu Mirowitz in Böhmen, erhielt von seinem Vater, dem Schullehrer des genannten Ortes, den ersten Musikunterricht, und kam dann 1769, nachdem er noch ein Jahr lang bei einem benachbarten Organisten Unterweisung im Generalbaß und Orgelspielen erhalten, als Chorknabe zu den Jesuiten auf dem sogen. heiligen Berge, wo er 4 Jahre lang verweilte und während dieser Zeit wissenschaftlich und musikalisch weitergebildet wurde. 1773 erhielt er eine Stelle als Sänger beim Domchor in Prag, mußte diese aber nach zweien Jahren, der Mutation seiner Stimme wegen, aufgeben, und studirte nun bei dem Kapellmeister Laube die Komposition. Nachdem er gegen Ende des Jahres 1775 eine kurze Zeit bei seinen Eltern verweilt hatte, ging er, um sein Glück zu versuchen, nach Wien und wurde hier ins Seminar aufgenommen, wo der Sänger Johann von Frieberth seine inzwischen sich entwickelt habende schöne Tenorstimme ausbildete und er (S.) selber, während er philosophische Studien machte, beim damaligen Universitätskapellmeister noch einen Kursus im Contrapunkt durchmachte. Mancherlei Kompositionsversuche hatten ihn nach und nach vortheilhaft bekannt gemacht, und so erhielt er denn 1780 einen Ruf in die Kapelle des Fürsten von Karolath bei Groß-Glogau, wo er bis zur Auflösung der Kapelle im J. 1784 verblieb, während dieser Zeit sich mit der Sängerin Weinhold verheirathete und namentlich viele Kompositionen für Blasinstrumente lieferte. Dann nahm er ein Engagement als Opernsänger in Prag an, sah sich aber nach einigen Monaten schon, da der Theaterunternehmer Bankerott machte, ohne Anstellung, und mußte nun bis ins Jahr 1786 sich und die Seinigen sehr kümmerlich, meist durch Notenabschreiben, zu erhalten suchen. Aus dieser Lage befreite ihn ein Engagement bei der Schikaneder'schen Schauspielergesellschaft, mit der er zuerst nach Salzburg ging. Hier hatte er als Schauspieler und Sänger, so wie auch als Komponist vielen Beifall, und setzte u. a. hier die Opern: „Der Luftballon", „Lorenz und Suschen", „Der

Digitized by Google

Mundkoch", „Der Krautschneider". Von Salzburg ging die Gesellschaft nach Regensburg, und hier machte sich S. nomentlich durch mehrere größere Kirchensachen bekannt. So kam das Jahr 1788 heran, und nun wurde S. an dem Theater an der Wien (in Wien) engagirt, wo er bis ins J. 1793 mit größtem Beifall sang. Er war es, für den Mozart den Tamino in der „Zauberflöte" schrieb, und diesen sang er 116 Male in Wien. Als Komponist war er dabei nicht müßig; u. A. schrieb er die Opern: „Una cosa rara" (zweiter Theil), „Don Quixote", „Der Stein der Weisen", „Die Zaubertrommel", „Das Schlaraffenland", „Die beiden Anton", „Die Wiener Zeitung", „Die dummen Gärtner", „Frag' und Antwort". Von 1793 bis 1796 lebte er in Gratz, worauf er dann als Hofsänger nach München berufen wurde. Hier sang er bis 1805, und ließ sich dann, da seine Stimme abzunehmen und seine Brust leidend zu werden anfing, pensioniren, fortan bloß der Komposition lebend und vornehmlich viele Messen und andere größere und kleinere Kirchensachen, mehrstimmige Lieder u. s. w. schreibend. Gest. ist er erst (zu München) am 11. Dezember 1826. Als gedruckt von seinen Kompositionen kennen wir nur: eine Messe für Männerstimmen, den Klavierauszug der „beiden Anton" und einige Lieder.

Schad, Joseph, geb. zu Würzburg am 6. März 1811, war anfänglich von seinen Eltern zum Theologen bestimmt, durfte aber, da seine Neigung zur Musik ganz übermächtig und auch sein Talent ganz unzweideutig war, endlich der Tonkunst als seinem Lebensberuf zu folgen. Die begonnene musikalische Erziehung wurde demnach in dem unter Fröhlichs Leitung stehenden Musikinstitute in Würzburg fortgesetzt, und machte er besonders in der Theorie, dem Klavier- und Orgelspiel glänzende Fortschritte. Von Würzburg ging er dann noch eine Zeitlang nach Frankfurt a. M., wo er sich der Leitung Aloys Schmitts anvertraute. Eine Kunstreise, die er als Klavierspieler im J. 1834 machte, führte ihn auch nach der Schweiz, und hier, zu Morges im Waadtlande, wurde er als Organist und Musikdirektor angestellt, worauf er dann, in den ersten vierziger Jahren, als Professor des Klavierspiels an das Conservatorium zu Genf berufen wurde. In genannter Stadt lebt er gegenwärtig wohl noch. Sein Klavierspielen wird allgemein als sehr tüchtig gerühmt; verdienstlich sind auch einige von ihm in den Druck gegebenen Kompositionen für Pianoforte.

Schade, Johann, ein berühmter Orgelbauer, zu Anfang des 17ten Jahrhunderts zu Aachen lebend. Von seinen Werken sind hervorzuheben: die Orgeln im Dom und in der Kirche St. Violani in Aachen, die einiger Klosterkirchen in Roermonde, und eine zu Erklens.

Schäfer, Johann Heinrich, geb. zu Kassel am 2. Januar 1782, beschäftigte sich frühzeitig mit Musik und Gesang und wurde, nachdem seine Altstimme durch die Mutation sich in einen schönen Bariton umgesetzt hatte, beim Theater seiner Vaterstadt angestellt, worauf er dann nachgehends zum Hoftheater in Schwerin kam. Hier blieb er bis 1804 und ging dann nach Hamburg, wo er fortan verblieb, als Sänger, Regisseur der Oper (seit 1826), und später auch als Musik- und Gesanglehrer thätig. In allen diesen Fächern war

Digitized by Google

seine Wirksamkeit eine vortreffliche, kraft seiner musikalischen Durchbildung im Allgemeinen (sein nachheriger Schwiegervater C. D. Stegmann hatte ihn u. a. in der Theorie unterwiesen) und seiner, durch den Unterricht Righini's, gesanglichen im Besondern.

Schäferpfeife, s. Sackpfeife.

Schäffer, August, geboren im J. 1814 zu Rheinsberg, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei Schärtlich in Potsdam und ging dann 1833 behufs tonkünstlerischer Weiterbildung nach Berlin. Nachgehends lebte er längere Zeit in Dresden, Breslau, Wien und Hannover, hat sich aber seit mehreren Jahren dauernd in Berlin niedergelassen. — Er hat die Oper „Emma von Falkenstein", die Operette „Eben recht", Musiken zu einigen Possen (z. B. „Junger Plunder, alter Zunder"), dann Klaviersachen, Streichquartette u. s. w. komponirt und theilweise auch publicirt. Besonders bekannt geworden ist er aber durch seine zahlreichen ein- und mehrstimmigen komischen Lieder, die ein sehr hübsches Talent für dieses Genre zeigen, leider aber zu häufig einen trivialen Ton anschlagen.

Schäffer, Carl Friedrich Ludwig, geb. zu Oppeln am 12. September 1746 als der Sohn eines Beamten, erhielt frühzeitig schon Musik-Unterricht und konnte bereits im Alter von 12 Jahren sich als Klavierspieler öffentlich hören lassen. Doch hatten ihn seine Eltern zum Juristen bestimmt und dem Studium der Rechtsgelehrsamkeit lag er auch von 1768 an auf den Universitäten Halle, Leipzig und Frankfurt a. O. ob, dabei aber fleißig die Musik fortcultivirend. Nachgehends trat er in den Staatsdienst und starb als Justizrath zu Breslau am 6. April 1817. Er war fertiger Klavier- und Violinspieler sowohl als auch geschickter Komponist, und man kannte von ihm Serenaden, Klavier-Konzerte, ein Requiem, kleinere Klavier- und Gesangsachen, die Opern „Walmir und Gertraud" und „Der Orkan" (zu dieser hatte er auch den Text selber verfertigt), ein Tonstück für 2 Chöre und Orchester, von ihm Fantasie genannt, u. s. w.

Schäffer, Heinrich, (öfter, aber fälschlich, auch **Schäfer**, geschrieben), geb. am 20. Februar 1808 zu Kassel, trat schon in seinem 9ten Jahre in das Theaterchor seiner Vaterstadt, und erhielt nachgehends auch von Wild, der damals in Kassel engagirt war, Gesangsunterricht. Ueberhaupt tüchtig musikalisch gebildet, verließ er 1830 Kassel und ging als erster Tenorist nach Magdeburg, wurde jedoch schon nach anderthalb Jahren an die braunschweiger Oper berufen, welche er indeß 1832 auch wieder verließ, um, nach vorhergegangenem Gastspiel, ein Engagement als erster Tenorist am Stadttheater in Hamburg anzunehmen. Hier ward er bald der Liebling des Publikums, zog sich aber schon im J. 1838 von der Bühne zurück und privatisirt seitdem in Hamburg, viel mit Komponiren beschäftigt. Verschiedene Vokalsachen von ihm sind im Druck erschienen.

Schärtlich, Johann Christian, geb. in Dresden am 25. März 1789, besuchte daselbst die Realschule, und von seinem 13ten Jahre an das Seminar, worauf er dann im J. 1806 als Lehrer in Neustadt an der Orla angestellt wurde. Hier war es, wo er seiner bis dahin nur sehr mangelhaften musikalischen

Digitized by Google

Erziehung durch fleißige praktische und theoretische Selbststudien aufhalf, so daß er gut vorbereitet im J. 1811 in die Stelle als Kantor und Lehrer in Annaburg (am Soldaten-Knaben-Erziehungsinstitut) treten konnte. Von hier aus kam er im J. 1817 als Lehrer (vorzugsweise der Musik) an das Schullehrer-Seminar in Potsdam, wo er gegenwärtig noch lebt. Sein Wirken wurde stets ein sehr verdienstliches genannt, als Lehrer sowohl, wie als Leiter des potsdamer Gesangvereins und der Liedertafel, und als Stifter des märkischen Lehrer-Gesangvereins (seit 1833). — Von den Männerquartetten, die S. komponirt und herausgegeben hat, sind einige sehr beliebt geworden; dann sind auch seine didaktischen Werke von Werth, und es sind von ihnen anzuführen: „Leitfaden bei dem ersten Unterricht im Gesange" (Potsdam, 1830); „Umfassende Gesangschule" (2 Theile, Potsdam, 1833 und 1834); „Handbuch der Harmonielehre für Seminarien ꝛc." (2 Theile, Potsdam, 1837). Endlich hat man auch von ihm noch: „Neues Choralbuch für Bürger- und Landschulen" (Potsdam, 1827, später noch in mehreren anderen Auflagen), und „500 Uebungsstücke beim Gesang-Unterricht" (Potsdam, 1832).

Schätzel, Pauline von, geb. zu Berlin im J. 1812, betrat im J. 1828 in genannter Stadt zuerst die Bühne und wurde als Sängerin durch ihre schöne Stimme, gute Manier und einnehmende Persönlichkeit bald ein Liebling des Publikums. Leider nahm sie schon im J. 1832 vom Theater Abschied; denn sie verheirathete sich zu dieser Zeit mit dem Hofbuchdrucker Decker und zog sich ins Privatleben zurück, nur hin und wieder in Wohlthätigkeits-Konzerten, bei Musikfesten, oder in Gesellschaften u. s. w noch wirkend.

Schaffner, Nikolaus Albert, in Schlesien um 1790 geb., lernte schon frühzeitig verschiedene Instrumente spielen und erwarb sich insbesondere auf der Violine und Klarinette große Geschicklichkeit. Nachdem er zuerst eine Zeitlang lang in Breslau gelebt hatte, machte er Konzertreisen durch Deutschland und ging dann 1815 nach Paris, wo er bei einem Garde-Regiment als Musikmeister angestellt wurde. 1817 jedoch legte er diese Stelle wieder nieder und wurde Alexander Piccini's Nachfolger als Musikdirektor am Theater der Porte St. Martin, für welches er zu vielen Melodramen und Pantomimen die Musiken schrieb. 1821 legte er auch dieses Amt nieder und ging als Musikdirektor an das Theater zu Rouen, wo er bis ins Jahr 1834 wirkte; 1835 war er nicht mehr in Rouen, und man weiß nicht, was seit dieser Zeit aus ihm geworden. S. hat fleißig komponirt und es sind von seinen Sachen im Druck erschienen: Stücke für Harmoniemusik, Quartette für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, Solo's und Variationen für Flöte und für Klarinette, Duette für 2 Klarinetten, Violinduette, Streichtrio's, Trio's für Klarinette, Horn und Fagott.

Schaffrath, oder auch **Schafrath**, Christoph, geb. zu Hohenstein bei Dresden im J. 1709, und gest. zu Berlin im J. 1762, als Kammermusikus der Prinzessin Amalie (Schwester Friedrichs des Großen). Das ist Alles, was man von diesem seiner Zeit in dem Rufe eines ausgezeichneten Contrapunktisten stehenden Musikers weiß. Duo's für Klavier und Violine (oder Flöte) und

Digitized by Google

Klaviersonaten seiner Komposition werden als im Druck erschienen angegeben; Sinfonien und andere Instrumentalsachen waren im Mscrpt. vorhanden.

Schale, Christian Friedrich, geb. zu Brandenburg im J. 1713, erhielt von dem dasigen Organisten Christian Ernst Rolle den ersten Unterricht in der Musik, kam dann mit 16 Jahren nach Magdeburg aufs Gymnasium und studirte endlich von 1732 an die Rechte auf der Universität Halle. Wie er nie aufgehört die Musik eifrig zu betreiben und sich vornehmlich eine bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier, der Orgel und dem Violoncell erworben hatte, so beschloß er von 1735 an, sich ausschließlich der Kunst zu widmen. Noch in genanntem Jahre erhielt er eine Anstellung als Violoncellist in der Kapelle des Markgrafen Heinrich zu Berlin, und 1742 kam er als Kammermusikus in die dasige königl. Kapelle; 1760 endlich wurde er auch noch Domorganist. Seit mehreren Jahren pensionirt, starb er am 2. März des Jahres 1800. Seiner Zeit stand er in dem Rufe eines sehr tüchtigen Klavier- und Orgelspielers und gediegenen Musikers überhaupt. Von seinen Kompositionen sind Klaviersonaten und Orgelpräludien im Druck erschienen, die sich durch Güte der Arbeit auszeichnen.

Schalischim halten Einige für den Namen eines alten hebräischen Saiten-Instruments, das mit einem Bogen gespielt wurde; Andere für den gemeinschaftlichen Namen aller dreisaitigen Instrumente bei den Hebräern. Bestimmtes läßt sich darüber nicht entscheiden, noch dazu da in dem ganzen alten Testament fast kein Wort von diesem Instrumente oder solcher Instrumentengattung vorkommt. Am wahrscheinlichsten ist die erste Meinung, daß es ein Saiteninstrument war; aber daß dasselbe mit einem Bogen gespielt wurde, ist eine bloße Vermuthung. Jedenfalls war es ein Instrument, das nur beim Volke, und niemals im Tempel im Gebrauch war.

Schall, s. Akustik.

Schall, Claus, geb. zu Kopenhagen um 1760, erhielt in seiner Vaterstadt seine Ausbildung als Violinspieler und Komponist, ohne daß man jedoch seine Lehrer zu nennen vermöchte. Nachgehends wurde er in der kopenhagener Kapelle bei der ersten Violine, und in den 80er Jahren als Konzertmeister angestellt. Später zum Musikdirektor ernannt, wurde er um 1816 auch mit dem Titel eines königlichen Professors beschenkt und endlich noch später auch Ritter des Danebrog-Ordens. Gest. ist er erst im J. 1834. Die Dänen hielten ihn für einen ihrer bedeutendsten Violin-Virtuosen, und auch als Komponist war er seiner Zeit geschätzt. In letzterer Beziehung kennt man von ihm mehrere Ballette, z. E. „L'Idole de Ceylan" und „Siefried", Opern, darunter „Der Domherr von Mailand", dann endlich auch Konzerte für Violine, Duette für 2 Violinen und Violin-Etuden.

Schallbecher, s. Stürze.

Schallhorn, ehedem in der Musik so viel wie Posaune, oder auch Schallmey.

Schallloch, zunächst an Glockenthürmen die Oeffnung in der Gegend, wo die Glocken aufgehängt sind, damit der Schall derselben sich besser verbreiten kann; dann bei einigen Klavier- und ziemlich allen Lauteninstrumenten das in

Digitized by Google

den Resonanzboden eingeschnittene runde Loch, welches denselben Zweck der größern Schallverbreitung hat, diesen aber erreicht, indem es Gelegenheit zur Verbindung der innern und äußern Luft im Instrumente giebt. Bei Lauteninstrumenten, die sonst schachtelartig rundum fest zu sind, ist ein solches Schallloch eben so nothwendig wie bei Geigeninstrumenten die F-Löcher; aber bei Klavieren bedarf es des Schalllochs nicht, außer vielleicht bei den sog. verkehrten Fortepiano's, wo die Saiten unter dem Resonanzboden liegen und die Schallwirkungen, der Prozeß der Saiten- und Luftvibration mehr innerhalb des Instrumentenkörpers als über demselben geschehen.

Schallmey, auch **Schalmei** geschrieben, franz. Chalumeau (spr. Schalümoh), lat. Fistula pastoralis, Calamus, vor Zeiten eine Gattung, und zwar die kleinste, der unter dem Namen Pommer oder Bombard bekannten Blasinstrumente, jetzt wenig mehr im Gebrauch; nur das Landvolk und die Hirten in Tyrol und in der Schweiz bedienen sich noch derselben, um ihre nationalen Weisen darauf zu blasen. Daher heißt die S. auch bisweilen Hirten- oder Schäferpfeife. Sie besteht aus einem ausgebohrten Rohre (fistula) mit 6 Tonlöchern für die mittleren Finger der rechten und linken Hand und einem mit einer Klappe bedeckten Loche, hat eine etwas seitwärts gebogene Stürze (Schallbecher), ähnlich unsrer Oboe (die auch von der Schallmey abstammt), und wird vermittels eines Rohrs angeblasen, das aber nicht, wie bei der Oboe, dabei unmittelbar in den Mund genommen wird, sondern noch in einer Kapsel steckt, welche oben ein rundes Loch hat, in das die Luft geblasen wird, so daß das Rohr also frei in der Kapsel vibriren kann. Natürlich entbehrt dadurch auch das Instrument der feinen Tonmodificationen, welche bei der Oboe durch den Ansatz und den Druck der Lippen auf das Rohr möglich sind, und sein Ton ist etwas schreiend, aber doch nicht eigentlich roh, ja in einiger Entfernung im Freien gehört sogar wohlthuend, oder wenigstens von einem eigenthümlichen Reize. Der Umfang des Instruments erstreckt sich vom eingestrichenen f bis zum zweigestrichenen a; doch giebt es auch Schallmeyen mit 2 Klappen, und dann gehen sie bis zum dreigestr. c hinauf. Uebrigens ist das Instrument schon sehr alt. Die griechische Syrinx war nichts anderes als eine Art Schallmey. Aus den Orchestern ist es durch die Oboe und Klarinette verdrängt worden. — Die Orgelstimme Schallmey oder Chalumeau ist ein zu 16, 8 und 4 Fuß disponirtes Schnarrwerk, das in seiner größern Mensur Bombard (s. d.) genannt wird. — Auch die Pfeife am Dudelsack (Sackpfeife) wird öfters Schallmey genannt.

Schallstäbe, oder **Klangstäbe**, eine Erfindung Eberbachs in Stuttgart, durch welche die Glocken ersetzt werden sollen. Sie bestehen aus rein ausgeschmiedeten Stahlstäben, welche in einem Winkel von ungefähr 68 Graden gebogen, geschliffen und mit einem Henkel versehen sind und vermöge eines hölzernen Hammers angeschlagen werden. Ein Stab von 36 Pfund ersetzt ungefähr eine Glocke von 6 Centnern. Zu Schönfeld bei Leipzig hat man diese Stäbe zuerst (auf dem Kirchthurm) in Anwendung gebracht. Stählerne Scheiben sind indeß schon früher in Amerika als Glocken benutzt worden.

Schallstrahlen, s. Akustik.

Digitized by Google

Schallstück, oder **Schalltrichter**, s. Stürze.

Schallwelle, s. Akustik.

Schalmei, s. Schallmey.

Scharf nennt man die kleinen Mixturen (s. d.) in der Orgel, welche gewöhnlich aus dem eigentlichen Ton und aus seiner Quinte und Oktave bestehen.

Schauensee, Franz Joseph Leonti Meyer von, geb. am 10. August 1720 zu Luzern, erhielt schon mit fünf Jahren Unterricht im Orgelspielen und Singen, vervollkommnete sich dann, als er von 1731 an im Kloster St. Johann bei St. Gallen Gymnasialstudien machte, noch auf dem Klavier, der Violine und dem Violoncello, und beschäftigte sich nach seiner Rückkehr aus dem genannten Kloster ins väterliche Haus eifrig mit der Theorie der Tonsetzkunst. Als er 19 Jahre alt geworden, faßte er plötzlich den Entschluß, Mönch zu werden und ließ sich demzufolge als Novize in das Cisterzienser-Kloster St. Urban aufnehmen; dieses verließ er aber nach beendigtem Noviziate wieder, weil man dort auf Musik nicht viel gab und er also seiner Lieblingsneigung (eben zur Tonkunst) nicht recht nachhängen konnte. Nun schickten ihn seine Eltern nach Mailand, wo er 17 Monate unter dem angenehmsten Kunsttreiben verweilte. 1741, als für den König von Sardinien das Schweizerregiment Keller errichtet wurde, überkam ihn plötzlich die Lust zum Soldatenstande; er trat in das genannte Regiment als Fähndrich ein, machte die Feldzüge der beiden nächstfolgenden Jahre mit, mitten im Lager- und Garnisonleben, wie und wo es nur anging sich mit Musik beschäftigend, wurde, zum Oberlieutenant avancirt, vor Nizza gefangen, dann auf sein Ehrenwort, ferner nicht mehr zu dienen, freigelassen, und kehrte endlich darauf wieder nach Luzern zurück, wo er durch den Einfluß seiner Familie eine Rathsherrnstelle erhielt, neben seinen Amtsgeschäften aber noch mit verstärktem Eifer die Musik betreibend. Im J. 1752 überkam ihn wieder die Sehnsucht nach dem geistlichen Stande; er trat demzufolge in das Kloster St. Leodegar zu Luzern, wurde zum Priester geweiht und übernahm die Stelle seines frühern Lehrers J. W. Müller als Organist und Musikdirektor an genanntem Kloster. 1790 war er noch am Leben; nach dieser Zeit aber fehlen die Nachrichten über ihn. — S. war ein sehr fruchtbarer Komponist, und es sind von ihm zahlreiche Kirchenkompositionen verschiedenster Art, Instrumentalsachen und einige Opern, z. E. „Il Trionfo della Gloria", „Applausi festosi della Sardegna", „Il Palladio conservato" (in Sardinien geschrieben), „Brutus", „Der verlorene Beutel eines Geizhalses" im Druck erschienen.

Schauroth, Adolphine von, ausgezeichnete Klavier-Virtuosin, geb. zu Magdeburg im J. 1814, kam sehr jung nach Paris, wo sie eine Schülerin Kalkbrenners wurde, und schon 1825 mit ungemeinem Erfolg öffentlich auftrat. In der Folge verbreitete sie ihren Ruf durch ziemlich ganz Europa auf Kunstreisen, die sie mit größtem Succeß machte und lebt seit 1835 meist in München.

Schebest, Agnes, ausgezeichnete deutsche Sängerin, geboren zu Wien am 15. Februar 1813. Mit ihren Eltern kam sie schon im zweiten Jahre nach ihrer Geburt nach Alessandria (in Piemont), wohin ihr Vater, der in der österreichischen Armee diente, versetzt worden war, um bei der Demolirung der

Digitized by Google

Werke jener Festung als Minenführer thätig zu sein. Bei der Absprengung einer Mine nun verunglückte er aber, und seine Frau zog im J. 1816 nach Theresienstadt in Böhmen, von wo aus Agnes, auf deren schöne Stimme man aufmerksam geworden war, mit funfzehn Jahren nach Dresden kam. Hier unterrichtete sie Miksch im Gesange, ließ sie dabei im Kirchen- und Theaterchor mitsingen und brachte sie, — im Verein mit der Schauspielerin Madame Werdy, die sie in der Aktion unterwies — nach einigen Jahren so weit, daß sie als „Benjamin" in Mehuls „Joseph" debutiren konnte. Nun wurde sie bei der dresdner Oper engagirt und sang hier bis ins Jahr 1832; dann war sie bis 1836 in Pesth engagirt, in der Zwischenzeit jedoch auch in Dresden und Wien Gastrollen gebend, und machte endlich bis ins Jahr 1841 fortwährend Reisen, die sie durch Deutschland, einen Theil Frankreichs und Italiens, in die Schweiz und selbst nach den russischen Ostseeprovinzen und nach Warschau führten. Ueberall, wo sie auftrat, erregte sie durch die Meisterhaftigkeit ihres Gesanges und das Durchdachte ihres Spiels ungemeinen Enthusiasmus; zu diesen Eigenschaften kam ferner noch die einer imposanten und umfangreichen Mezzosopranstimme. Im J. 1841 verheirathete sie sich mit dem Theologen und Schriftsteller David Friedrich Strauß (dem Verfasser des „Leben Jesu") und lebt gegenwärtig in Stuttgart, seit ihrer Verheirathung schon von der Bühne abgetreten. Ihre Lebens- und Kunstschicksale hat sie in einem äußerst liebenswürdigen Buche: „Aus dem Leben einer Künstlerin" (Stuttgart, 1857) selbst beschrieben.

Schechner, nachgehends **Schechner-Waagen**, Nanette, eine der größten deutschen Sängerinnen unsres Jahrhunderts, geb. im J. 1806 zu München als die Tochter redlicher, aber wenig bemittelter Bürgersleute. Da sie viele Geschwister hatte, so konnte auf ihre Erziehung nicht diejenige Sorgfalt verwendet werden, welche den edeln Stoff zu seiner reinsten Vollendung geführt hätte; vielleicht aber blieb ihr dafür eine desto frischere Naturkraft. Den ersten Unterricht im Gesang und Klavierspielen erhielt sie von einem Schauspieler Namens Weber. Später trat sie ins Chorpersonal der italienischen Oper ein, wo sich bald eine herrliche Stimme an ihr bemerklich machte. Den ersten entschiedenen Erfolg feierte sie zufällig. Die berühmte Grassini kam nach München und wünschte in Scenen aus Cimarosa's „Orazj e Curiazj" aufzutreten. Es fehlte am Theater eine Sängerin, die die Partie des jungen Curiazio hätte ausführen können; die Choristin Schechner wurde endlich dazu gewählt, und von der Grassini, die in ihr keine Nebenbuhlerin fürchtete, genehmigt. Der Neid einiger unbedeutenden Talente, die sich dabei übergangen glaubten, streute gehässige Gerüchte über die Anfängerin aus, sprach von Anmaßung, Kabalen und dergl., während die über ihre geniale Begabung selbst noch unaufgeklärte Künstlerin in Bescheidenheit und Angst zitterte. Die Stimmung wurde heftig gegen sie aufgeregt, wozu noch der Umstand beitrug, daß kurze Zeit zuvor die berühmte Sessi in eben der Partie mit größtem Glanze aufgetreten war. So ward denn der Beschluß gefaßt, die Choristin auszuzischen. Der eigene Vater mußte im Vorsaal des Theaters mehrere junge Leute sich zu diesem Zweck verabreden hören. Die Sängerin trat endlich auf; ihre edle Gestalt, bescheidene Miene und ein

Digitized by Google

Zug sanfter Weiblichkeit nahmen schon für sie ein gegen die etwas gespreizte und kokette Manier der alternden Grassini. So war die Ungunst der Stimmung bereits durch das bloße Erscheinen sehr gemildert und es wagte sich keine mißbilligende Stimme zu erheben. So wie aber die ersten Töne von den Lippen der Sängerin erklangen, war es, als ob ein elektrischer Funken alle Hörer getroffen: man horchte gespannt auf, Ueberraschung und Staunen wuchsen in jeder Minute, denn man sah ein Wunder sich vor Aller Augen begeben. Die Grassini selbst gerieth in Verwirrung, wurde befangen, verunglückte halb. Genug, die Anfängerin erfocht durch den bloßen Wohllaut ihres Organs den vollständigsten Sieg über die ausgebildete Meisterin, und so hatte sich die ihr zugedachte Schmach in den höchsten Triumph verwandelt. Nun nahm die Königin Karoline von Bayern sich sogleich des jungen Mädchens an, ließ sie im Italienischen unterrichten und gab ihr den Kapellmeister Orlandi und den berühmten Domenico Ronconi zu Lehrern in der Gesangskunst. Nach absolvirten Studien trat sie in der Rolle der Gräfin in Mozarts „Figaro" wieder auf und erregte Enthusiasmus. Sie wirkte dann in der italienischen Oper zu München noch eine Zeitlang weiter; doch trieb ihr Geist und Talent sie immermehr zur deutschen Oper hin. Deshalb ging sie 1825 nach Wien ans Kärnthnerthor-Theater, wo sie zwar vielen Beifall errang, aber der an diesem Theater obwaltenden Zu- und Umstände wegen — es war nämlich zu der Zeit bloß Privatunternehmen und nicht Hofbühne — für ihr Talent nicht den rechten Boden finden konnte. Ihre eigentliche Entwickelung und ihr Ruf in weiteren Kreisen datirt eigentlich erst vom J. 1827, wo sie zu Gastrollen nach Berlin ging und — trotz der Concurrenz mit der Sontag und Catalani — die glänzendsten Triumphe feierte. Inzwischen hatte man in München doch gefühlt, was man an ihr verloren. Es wurden ihr Anerbietungen gemacht, die, als sehr glänzend, von ihr angenommen wurden und denen zufolge sie an der münchener Oper engagirt wurde. Doch schon 1828 ward sie in ihrer Wirksamkeit gehemmt durch eine langwierige Krankheit, die ihrer Stimme einen Theil ihrer unbedingt siegenden Kraft nahm, nicht aber den rührenden Reiz, der eigentlich fast noch erhöhet erschien. Deshalb war auch die Aufnahme, welche sie im J. 1829 wiederum in Berlin — wie auch in einigen anderen norddeutschen Städten fand, die alte enthusiastische. Weit bedenklicher aber war schon der Abstand in ihrer Stimme zwischen Einst und Jetzt, als sie im Jahre 1833 zum dritten Male in Berlin und in Norddeutschland überhaupt sich hören ließ; denn wiederholte Anfälle von Brustkrankheit hatten sie heimgesucht und ließen auch in der Folge — trotz aller angewendeten ärztlichen Mittel und der sorgsamsten Pflege — nicht nach, so daß im J. 1835 ein totales Versagen des herrlichsten Organes, welches die neuere Theatergeschichte kennt, eintrat und die Sängerin von der Bühne abtreten mußte. Seit 1832 mit dem als Galerieinspektor in München angestellten Maler Waagen vermählt (daher der Doppelname Schechner-Waagen), lebte sie in Ruhe und Zurückgezogenheit in der baierischen Hauptstadt, wo sie auch am 30. April des Jahres 1860 verstorben ist — Nanette Schechner zog nicht, wie die Sontag, Pasta, Catalani u. s. w. durch Europa, durch die Welt, um Triumphe zu feiern. München, Wien,

Digitized by Google

Berlin und einige andere deutsche Städte waren die einzigen Zeugen ihrer Kunst. Ja, faßt man den Kern ihres künstlerischen Daseins zusammen, so drängt es sich in die wenigen Monate, wo sie (1827) in Berlin in fünfundzwanzig beispiellosen Triumphen den Gipfel der Kunst erklomm und ihr Reich nach allen Grenzen bezeichnete. Ihre Emmeline in der „Schweizerfamilie", Donna Anna, Rezia, Euryanthe, Leonore im „Fidelio", vor allen aber auch ihre „Iphigenia" und „Vestalin" waren die Höhepunkte dessen, was die seltenste Fülle und Schönheit des Gesanges vielleicht je zu leisten vermochte. Ihr Spiel hatte nicht dieselbe großartige künstlerische Bedeutung. Die nächste, doch mit ganz anderen Waffen um den Preis ringende Nebenbuhlerin der Schechner war Wilhelmine Schröder-Devrient. — (Vergl. die Zeitschrift "Europa", Jahrgang 1860, Nr. 20).

Scheibe, Johann Adolph, geb. im J. 1708 zu Leipzig, wo sein Vater als geschätzter Orgelbauer lebte, zeigte schon frühzeitig Lust und Anlage zur Musik, und fing mit 9 Jahren an Klavier zu lernen, cultivirte aber dieses Instrument anhaltend erst von seinem 14ten Jahre an. Nach dem Willen seiner Eltern sollte er die Rechte studiren, und bezog zu diesem Zwecke 1725 auch die Universität Leipzig; doch verlor noch in demselben Jahre sein Vater durch einen Betrug einen großen Theil seines Vermögens, so daß er außer Stand gesetzt war, den Sohn bei seinen Studien zu unterstützen, und nun folgte dieser mit allem Ernst und Fleiß seiner Lieblingsneigung, der Tonkunst, übte Orgel und Klavier und studirte nach Lehrbüchern die Komposition. Nachdem er eine Reihe von Jahren als Musiklehrer in Leipzig gewirkt hatte, machte er als Klavier-Virtuos eine Reise nach Prag und dann nach Gotha, war dann von 1736 an in Hamburg, wo er die Wochenschrift „Der kritische Musikus" herausgab, die seinen Ruf verbreitete, aber ihn auch in viele Streitigkeiten, namentlich mit Mitzler, Schröter u. A. verwickelte, und wurde 1740 Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg-Culmbach. Bis 1744 blieb er in diesem Verhältnisse; dann ging er als königl. dänischer Hofkapellmeister nach Kopenhagen, machte hier durch seine Kompositionen so lange Glück, bis Sarti kam und ihn durch seine einschmeichelnderen Sachen in den Hintergrund drängte, und ließ sich endlich im J. 1758 pensioniren. Jedoch fuhr er fort in Kopenhagen zu leben und sich vornehmlich mit musikalischer Schriftstellerei zu beschäftigen, bis er im April des Jahres 1776 aus dem Leben schied. — S. hat eine Unmasse von Kirchensachen, Orchester- und Klaviersachen, Kantaten und andere Vokalstücke, Violinsachen 2c. komponirt; das Meiste davon ist aber Mscrpt. geblieben und im Druck erschien überhaupt nur von ihm: Sonaten für Klavier und Flöte, Sonaten für Flöte mit Generalbaß, die Oper „Thusnelde" (in dänischer Sprache, nebst einer Vorrede über das Singspiel überhaupt), Maurerlieder, zweistimmige Kantaten, Lieder. — Eine größere Bedeutung denn als Komponist hat aber S. als Musik-Schriftsteller und von seinen desfallsigen Arbeiten sind, außer dem „kritischen Musikus", den er 1745 noch einmal gesammelt und vermehrt herausgab, anzuführen: „Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern" (Hamburg, 1739); „Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, insonderheit

Digitized by Google

der Vokalmusik" (Altona 1754); „Abhandlung über das Recitativ" (in der „Deutschen Bibliothek der Künste und Wissenschaften", Bd. II. und Bd. XII.). Einige Streitschriften übergehen wir und erwähnen nur noch, daß S. sich mit der Abfassung einer Kompositionslehre beschäftigte, die vier Bände umfassen sollte, aber durch seinen Tod nicht zur Vollendung kam; der erste Band nur ist 1773 in Leipzig erschienen.

Scheibler, Johann Heinrich, geboren zu Montjoie im Regierungsbezirk Aachen am 11. November 1777 und gest. am 20. November 1837 zu Crefeld, wohin er zu Anfang unsers Jahrhunderts gekommen war und wo er eine ausgedehnte Seidenfabrik errichtet hatte. Er war ein vielseitig gebildeter Mann und hatte sich von jeher mit Vorliebe physikalischen und akustischen Untersuchungen hingegeben. Die erste Frucht derselben war die Ermittelung einer bessern Eintheilung des Griffbretts der Guitarre für eine gleichschwebende Temperatur. Bald nachher vervollkommnete er die Maultrommel in der Weise, daß er ihr eine kunstgerechte Stimmung gab und mehrere dergleichen Instrumente (bis zu 20) auf zwei Scheiben durch eine besondere Vorrichtung zusammenstellte, wodurch nicht nur eine leichtere Handhabung, sondern auch das Uebergehen in alle Tonarten möglich wurde. Die so vervollkommnete Maultrommel nannte er Aura. Das bedeutendste Resultat seiner Forschungen aber ist der von ihm erfundene „Tonmesser", vermittels dessen nicht nur die Schnelligkeit der Tonvibrationen aufs Genaueste bestimmt werden kann, sondern auch alle der Temperatur unterliegenden Klaviere und andere Instrumente, von allen Dispositionen und Zufälligkeiten unabhängig, mit mathematischer Reinheit und Gewißheit zu stimmen sind. (Näheres darüber siehe unter Akustik). Diese seine Entdeckung und Erfindung machte er allgemeiner bekannt durch die Schrift: „Der physikalische und musikalische Tonmesser" (Essen, 1834), und dieser folgten erläuternd und entwickelnd noch nach: „Anleitung, die Orgel vermittels der Stöße (vulgo Schwebungen) und des Metronoms correkt gleichschwebend zu stimmen" (Crefeld, 1834); „Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelstimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stößen" (Crefeld, 1835); „Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe oder nach einem bekannten a vermittels des Metronoms nach Stößen gleichschwebend zu stimmen" (Crefeld, 1836); Mittheilung an die Versammlung der deutschen Naturforscher zu Bonn im J. 1835 über das Wesentliche des physikalischen und musikalischen Tonmessers" (Crefeld, 1835).

Scheid oder **Scheidt**, Samuel, einer der berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit, geb. zu Halle im J. 1587, war zuerst in seiner Vaterstadt Organist an der Moritzkirche, lebte dann einige Zeit in Hamburg und kehrte endlich nach Halle zurück, wo er am 14. März 1654 als Kapellmeister des Administrators Christian Wilhelm starb. Gewöhnlich ward S. einer der drei berühmten oder großen S genannt; für die 3 größten Tonsetzer seiner Zeit hielt man nämlich Schütz, Schein und Scheid, und da die Namen derselben mit S. anfangen, so nannte man sie auch Scherzes halber nur die 3 großen S, welcher Ausdruck dann stehend geworden ist. — Von S's Kompositionen sind im Druck erschienen:

Digitized by Google

Geistliche Gesänge und Konzerte, Orgelstücke (darunter besonders die „Tabulatura nova“, 1624 in Hamburg erschienen), Psalmen und andere Kirchensachen.

Scheidemann, Heinrich, berühmter Orgelspieler, geboren gegen 1600 zu Hamburg, wo sein Vater, Hans S., Organist an der Katharinenkirche war, wurde um 1616 zu dem berühmten Schweling nach Amsterdam geschickt, um unter dessen Leitung das schon begonnene Studium der Musik und resp. des Orgelspiels fortzusetzen. Nach Hamburg zurückgekehrt, erwarb er sich bald durch seine Kunstgeschicklichkeit bedeutendes Ansehen, wurde auch, als sein Vater im J. 1625 starb, dessen Nachfolger als Organist an der Katharinenkirche. In dieser Stelle blieb er bis zu seinem 1654 erfolgten Tode. Sein Ruhm als Organist war so groß, daß man es seinem Nachfolger Reincke als Verwegenheit anrechnete, in die Stelle eines Scheidemann getreten zu sein. Er hat die Rist'schen Lieder in Musik gesetzt, die in 5 Theilen erschienen, und zu den Choralmelodien, die er komponirt hat, gehört die allgemein bekannte: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“.

Scheiden sind bei der Orgel die in der Form eines Oblongums ausgeschnittenen Löcher in dem Vorbrette des Pedals, in welchen sich der vordere Theil der Pedaltasten bewegt.

Scheidt, s. Scheid.

Schein, Johann Herrmann, einer der berühmten drei S des 17ten Jahrhunderts (s. Scheid), geb. am 20. Januar 1586 zu Grünhayn in Sachsen, woselbst sein Vater Prediger war. Derselbe starb frühzeitig, und nun brachte seine Mutter den Herrmann nach Dresden, wo er als Discantist in die Hofkapelle aufgenommen wurde und 3 Jahre daselbst verweilte. 1603 kam er als Alumnus auf die Schulpforte, studirte später in Leipzig Theologie und Musik, und um 1610 schon hatte sein Name durch verschiedentliche von ihm herausgegebene Kompositionen einen guten Klang in der musikalischen Welt. 1613 berief ihn der Herzog Johann Ernst als Kapellmeister nach Weimar, von wo er aber schon 1615 nach Leipzig ging und daselbst an Seth Calvisius Stelle Kantor an der Thomasschule wurde. In diesem Amte blieb er bis zu seinem schon im J. 1639 erfolgten Tode. — Von seinen Kompositionen sind gedruckt: Geistliche und weltliche Gesänge, geistliche Konzerte, Sammlungen von Pavanen, Gagliarden, Allemanden und sonstigen Tanzstücken damaliger Zeit, u. s. w. Die speciellen Titel der überhaupt von S. im Druck erschienenen Sachen mögen bei Gerber nachgelesen werden.

Scheinpflug, Christian Gotthelf, geboren 1722 (wahrscheinlich in Thüringen), war zuerst Sänger und als solcher (Tenorist) auch eine Zeit lang in der fürstl. Kapelle zu Rudolstadt angestellt; dann studirte er aber Komposition und wurde 1753, als der Kapellmeister Gabel in Rudolstadt starb, dessen Nachfolger im Amte. Gest. ist er in genannter Stadt im J. 1770. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit geschätzt und auch eine Oper „Mithridat“ ist mit Beifall 1754 in Rudolstadt aufgeführt worden.

Schelble, Johann Nepomuk, geb. am 16. Mai 1789 zu Böffingen im Schwarzwalde, erhielt von seinem Vater, welcher Vorsteher des Correktionshauses

Digitized by Google

im genannten Orte war, den ersten Klavier-Unterricht, wurde dann noch vom Schullehrer und dem Kaplan des Ortes im Gesang unterwiesen und im J. 1800 als Chorknabe in das Kloster Marchthal aufgenommen. Hier blieb er bis zur Aufhebung desselben im J. 1804, kehrte dann zu seiner Familie zurück und besuchte die Schule in Donaueschingen bis in's Jahr 1807, in dieser Zeit sich im Klavierspiel und Gesang unter der Leitung Weiße's, so wie auch in der Komposition, wacker fördernd. In genanntem Jahre wollte er behufs höherer Kompositions-Ausbildung nach Darmstadt zu Abt Vogler gehen, wurde aber durch die wohlwollende Aufnahme, die ihm in Stuttgart der Hofsänger Krebs angedeihen ließ, in dieser Stadt zu bleiben veranlaßt und nahm daselbst eine Anstellung als Sänger an, wie er auch als Lehrer (von 1812 an auch in dem mit dem Waisenhause verbundenen Musikinstitute) und als Komponist auftrat. 1813 ging er als Theatersänger nach Wien, ohne aber sonderliches Glück zu machen, obwohl man seine gute Methode würdigte, und dann an die Oper nach Preßburg; von hier kehrte er wieder nach Wien zurück, war jedoch fortan hier nur als Lehrer thätig, und reis'te endlich 1816 nach Berlin, wo er einige Gastrollen gab, aber nicht engagirt wurde. Nun wandte er sich nach Frankfurt am Main, wurde hier bei der Oper engagirt und machte bei den Kennern namentlich in klassischen Partien viel Glück, obwohl man niemals seine Mängel als Darsteller übersah; nach Verlauf einiger Jahre trat er von der Bühne ab, wirkte nur noch als Musiklehrer und gründete 1818 den Gesang-Verein, welcher seit 1821 unter dem Namen „Cäcilien-Verein" zu schöner Blüthe emporwuchs und auch gegenwärtig noch besteht. Von 1834 an fing er an zu kränkeln und mußte nach und nach aller anhaltenden geistigen Thätigkeit entsagen. Im Sommer 1836 ging er daher auch von Frankfurt weg und zog nach seinem Heimathsorte, wo er sich einen Garten kaufte und unter rein körperlichen Beschäftigungen eine Besserung seines Zustandes (der besonders in einer krankhaften Disposition seiner Gebirnnerven begründet sein mochte) herbeizuführen suchte. Doch vergebens; am 7. August des Jahres 1837 machte ein Schlagfluß seinen Leiden ein Ende. — In früherer Zeit schrieb S. Sonaten und andere Instrumentalsachen, eine Oper, „Graf Adalbert" betitelt, Lieder u. s. w. in leichtem und gefälligen Styl; später wurde aber seine Schreibart ernster und strenger; auch komponirte er — namentlich für den Cäcilien-Verein — dann ausschließlich Vokalsachen, und zwar meist kirchlicher Gattung, die in genanntem Verein gern gesungen wurden. Ueberdies war S. ein Mann voll hoher Bescheidenheit und Redlichkeit, und um die Kunst war es ihm Ernst wie Wenigen.

Schelle, Johann Thomas, zuletzt Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, wurde geb. zu Geisingen im Meißnischen, wo sein Vater, Johann S., Kantor war, und kam als Chorknabe in die Kapelle des Kurfürsten von Sachsen. Von Dresden aus ging er dann nach Wolfenbüttel (wohl um dort Gymnasialstudien zu machen) und von hieraus wiederum nach Leipzig, wo er die Universität besuchte besuchte. Nach Beendigung seines akademischen Curses erhielt er einen Ruf als Kantor nach Eilenburg, kam jedoch bald von da wieder nach Leipzig in die zu Anfang genannte Stelle, welche er bis zu seinem 1700 oder 1701 erfolgten

Digitized by Google

Tode bekleidete. Er hinterließ mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken und andere Kompositionen; von seinen Sachen ist aber nur gedruckt: „Melodien zu Joach. Feller's andächtigen Studenten".

Schellencymbel, ein veraltetes Instrument von ziemlich derselben Beschaffenheit wie die Glockencymbel, das also aus einem Gestelle bestand, woran Schellen befestigt waren, die durch einen Stoß oder ein Schütteln zum Klingen gebracht wurden, wie die Glocken an dem Halbmond bei unseren Janitscharenmusiken (der aber ebenfalls jetzt veraltet ist). Die Hebräer hatten das Instrument schon; bei ihnen hieß es Tseltselim, ward aber nicht im Tempel gebraucht.

Scheller, Jacob, geb. am 16. Mai 1759 zu Schettal in Böhmen, war zum geistlichen Stande bestimmt und machte demgemäße Studien im Jesuiter-Collegium zu Prag. Liebe zur Tonkunst und vielleicht mehr noch zu ungebundener Lebensweise verleidete ihm aber seinen künftigen Stand; er sagte daher der Gottesgelahrtheit Valet und ging über Wien nach München, wo Gröner im Violinspielen sein Lehrer wurde. Nach gewonnener Ausbildung erhielt er eine Anstellung im Orchester zu Mannheim und hier nahm sich Abt Vogler mit Rath und That seiner an; nach zwei Jahren jedoch trieb es ihn wieder in die weite Welt und er durchschweifte die Schweiz, Frankreich und Italien. Wieder nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er 1785 eine Anstellung als Konzertmeister in der Hofkapelle zu Mömpelgard; hier blieb er bis zur Invasion der Franzosen im J. 1791 und ergriff dann wieder den Wanderstab, das heilige römische Reich die Kreuz und Quere durchpilgernd. Alle Berichte aus dieser Zeit nannten ihn einen wahrhaft staunenswerthen Geiger und nach den Schilderungen der Schwierigkeiten, die er überwand, und der Effecte, die er auf dem Instrumente hervorbrachte, kann man ihn wohl einen Vorläufer Paganini's nennen. Leider aber bildete sich der Hang zur Liederlichkeit, den er von jeher gezeigt, von Tag zu Tag mehr aus: er versank immer tiefer in Unmäßigkeit und Ausschweifung, hatte nach und nach alle seine Habe verkauft, sogar auch seine Violine, so daß, wenn er irgendwo spielen wollte, er sich ein Instrument jedesmal leihen mußte, und endlich starb er im tiefsten Elend im J. 1800 in einem friesischen Dorfe.

Schemenauer, Franz Seraph, geb. zu Mannheim am 27. October 1777, erhielt daselbst von Georg Ritter den ersten Musik-Unterricht, ging aber dann nach München, wo er bei Friedrich Eck Violine und bei Danzi und Winter Komposition studirte. 1790 wurde er als erster Violinist in der münchner Kapelle angestellt und ist auch stets in derselben verblieben. In den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts erwarb er sich auf verschiedenen Kunstreisen durch Deutschland den Ruf eines vortrefflichen Geigers.

Scheminith, ein hebräisches Wort, das sich in der Ueberschrift mehrerer Psalmen findet und hier verschieden übersetzt wird. Einige wollen darunter ein 8saitiges Instrument (Harfe), Andere einen achten Sängerchor verstehen, daß S. (auf Deutsch: zu acht, achtestens) der Gegensatz von Alamoth (Melodie) sei, und zwar so, daß, wo die beiden Wörter S. und Alamoth zusammen vorkommen, die Melodie (Alamoth), welche auf einem höhern Instrument, z. E. der Laute,

Digitized by Google

vorgetragen wurde, auf der achten Saite (Scheminith) oder um eine Oktave tiefer auf der Harfe begleitet werden sollte.

Schenk, Johann, geb. am 30. November 1761 zu Wiener-Neustadt, erhielt von Anton Tomaselli, Sänger an der dortigen Domkirche, welcher Wohlgefallen an der schönen Stimme des Knaben hatte, schon frühzeitig Unterricht im Klavierspielen und Singen und kam dann in seinem 10ten Jahre als Chorknabe in den nahegelegenen Kurort Baden, wo er von dem Schuldirektor Stoll die erste Anweisung im Generalbaß erhielt, zugleich auch fleißig Geige spielte, sowie verschiedene Blasinstrumente behandeln lernte und sich in verschiedenen Komposition versuchte. Auf Empfehlung des ihm wohlwollenden Pfarrers Fröhlich nahm ihn der Kardinal Migazzi 1773 mit nach Wien, übergab ihn dem Domprediger Schneller zur Erziehung und dieser wieder brachte es dahin, daß der Hofkapellmeister Wagenseil ihn als Schüler in der Komposition annahm. Das erste Werk, mit dem er vor die Oeffentlichkeit trat, war eine Messe, die er 1778 bei Gelegenheit der Installation des Dompredigers Schneller als Benefiziat an der Magdalenen-Kapelle komponirte und aufführte. Dieser Messe folgten noch mehrere Kirchensachen, Gelegenheits-Kantaten und Musik zu dem Trauerspiel „Erwine von Steinheim." 1785 brachte er auf dem Leopoldstädter Theater das komische Singspiel „Die Weinlese" zur Aufführung, und diesem folgte 1786 „Die Weihnacht auf dem Lande". Beide Operetten, die aber nicht unter S's Namen gegeben wurden, gefielen sehr und waren lange Zeit Lieblingsstücke des Wiener Publikums. Bis in's Jahr 1792 folgten die Opern „Im Finstern ist nicht gut tappen", „Das unvermuthete Seefest", „Das Singspiel ohne Titel", „Der Erntekranz" (die aber alle unter seinem Namen gegeben wurden), dann auch 6 Sinfonien. 1792 kam Beethoven nach Wien und — nach Seyfried — soll er, auf Abbé Gelinek's Empfehlung, bei Schenk beinahe ein Jahr lang theoretischen Unterricht genommen haben, da Haydn, seiner vielfachen Beschäftigungen wegen, sich nicht allzusehr mit ihm (Beethoven) beschäftigen konnte. Dieses Verhältniß S's zu Beethoven mußte natürlich, um Haydn nicht zu beleidigen, geheim gehalten werden, und somit kam's, daß es eine lange Zeit unbekannt geblieben ist. Im Jahre 1793 lieferte S. verschiedene Instrumental-Kompositionen, lebte dann während des Sommers 1794 auf den Gütern des Fürsten Auersperg, und brachte von 1795 bis in's Jahr 1811 noch folgende Opern auf die Bühne: „Achmet und Almanzine", „Die Jagd", „Der Faßbinder", „Der Bettelstudent" und endlich „Der Dorfbarbier". Letzterer, ein Muster populärer Komik, war eine Zeitlang Gemeingut aller deutschen Bühnen und hat in Wien allein über 200 Vorstellungen erlebt. Die letzten größern Kompositionen, mit denen S. vor die Oeffentlichkeit trat, waren die beiden für den großen Musikverein 1819 geschriebenen und von diesem auch aufgeführten Kantaten „Die Huldigung" und „Der Mai". Nach dieser Zeit lebte er, wie von jeher, ohne Anstellung und hauptsächlich mit Musikunterrichtgeben beschäftigt, bis er am 29. Dezember 1836 aus dem Leben schied.

Scherer, 1) Hans, berühmter Orgelbauer des 16ten Jahrhunderts, verfertigte u. a. 1576 ein schönes Werk zu Bernau in der Mark, und 1580 eines

Digitized by Google

in der Frauenkirche zu Stendal. Die Dispositionen beider Orgeln findet man in Prätorius' Syntagma musicum (Bd. II, pag. 176). — 2) Sebastian Anton S., berühmter Orgelspieler und Komponist des 17ten Jahrhunderts. privatisirte um 1655 zu Ulm, ward dann aber gegen 1664 zum Vice-Stadtorganisten daselbst ernannt. Weiter weiß man über seine Lebensumstände Nichts. Es sind von ihm Messen, Motetten und Psalmen, Orgelstücke, Sonaten für 2 Violinen und Gambe und Suiten für die Laute im Druck erschienen.

Scherffenstein, Martin, s. Kinner von Scherffenstein.

Scherlitz, Johann Valentin, geboren zu Gossel im Gothaischen im J. 1732, bildete sich schon frühzeitig unter der Leitung des tüchtigen Organisten Kellner in Gräfenrode zu einem tüchtigen Orgelspieler, erhielt mit 19 Jahren eine Organistenstelle im Hessischen und wurde einige Jahre darauf Dirigent des Hautboisten-Chors des Fürsten von Hohenlohe, der ihn auch noch eine Zeitlang von Georg Benda in Gotha im Violin- und Klavierspielen unterrichten ließ. Nicht viel später wurde er in Gotha als Violinist in der Kapelle, und nachgehends auch als Hoforganist angestellt. Gest. ist er im J. 1793. In Mscrpt. hinterließ er wacker gearbeitete Streich-Quartette und Trio's, Kantaten, Klaviersonaten und Orgelstücke.

Scherzando oder **Scherzoso,** (spr. Skerz—), ital. Bezeichnung für einen leichten, anmuthig scherzenden, muntern Vortrag.

Scherzo, (ital.) der Name eines Tonstückes, das in einem leichten, muntern, auch humoristischen Charakter gehalten ist. Es ist aus dem Menuett hervorgegangen, hat auch die zweitheilige Form desselben mit dem nach den beiden Reprisen sich anschließenden Trio, nur daß diese Form etwas ausgeweitet und die Bewegung eine leichter geschürzte als die des mehr gravitätischen Menuets geworden ist, und befindet sich endlich eben so wie dieses gleichsam als Intermezzo zwischen den breiter und füllreicher ausgeführten Sätzen der Sinfonien, Sonaten und Quartette u. s. w., wo es nun als zweiter Satz (nach dem ersten Allegro) oder als dritter (nach dem Adagio) erscheinen kann. Die Taktart für das S. ist meist der Dreiviertel-Takt; doch giebt es auch derartige Tonstücke im $^2/_4$- rc. Takt, so wie sie auch als selbstständige Stücke und zwar meist für Klavier vorkommen. Beethoven war es, der zuerst entschieden von dem Menuet in seinen Sinfonien u. s w. abging, und den Ton der humoristischen Behandlung anschlug, in welcher ihm allerdings keiner der ihm Nachfolgenden bis jetzt noch nahe gekommen ist. Zur eigentlichen Tanzform sind in neuerer Zeit hin und wieder Einige zurückgekehrt, z. B. Franz Schubert, Gade, doch so, daß sie mehr den Charakter von Volkstänzen in's Auge faßten und eine veredelte Form darstellten. Das Element des Feenhaft-Duftigen, Elfenartig-Gaukelnden hat Mendelssohn mit ungemeinem Glück in das Scherzo hineingetragen.

Schetky, Christoph, bedeutender Violinvirtuos des vorigen Jahrhunderts, geb. im J. 1740 zu Darmstadt, wo sein Vater Kammersekretair und Tenorist bei der Hofkirchenmusik war, erhielt von diesem auch den ersten Musikunterricht, bildete sich aber im Violoncellspielen insbesondere, einige Lektionen abgerechnet,

Digitized by Google

die er bei Anton Filtz in Mannheim nahm, zumeist autodidaktisch aus. Den Generalbaß studirte er beim Kapellmeister Endeler in Darmstadt. In seinem 20. Jahre ging er mit seinem Vater und seinen Schwestern (s. unten) zu Konzerten nach Hamburg, wo sein Violoncellspiel viel Erfolg hatte, und 1761 nach Darmstadt zurückgekehrt, wurde er daselbst in der Kapelle angestellt. 1768 ging er wieder nach Hamburg, blieb zwei Jahre hier, und begab sich dann nach London, wo er, besonders durch Joh. Christian Bach, eine gute Aufnahme fand, sich aber trotzdem nicht lange aufhielt, sondern nach Edinburg ging, wo er bald darauf eine reiche Wittwe heirathete, aber auch schon 1773 starb. An Kompositionen von ihm sind erschienen: Streichtrio's, Streich-Quartette, Klaviertrio's, Violoncelluetten, Duetten für Violine und Violoncell, Flötenduo's. In Mscrpt. hinterließ er außerdem noch Violoncell-Konzerte, Sinfonien und andere Instrumental-, auch einige Gesangsachen. Seine beiden Schwestern waren gute Sängerinnen; die älteste derselben, an den Kriegsrath Kemke verheirathet, war Sopranistin, starb aber schon bald nach der Rückkehr von der oben erwähnten hamburger Reise. Die jüngere, Ludmilla, wahrscheinlich 1745 geboren, war Contr'altistin von trefflichster Ausbildung, wurde in Darmstadt Hofsängerin, verheirathete sich 1768 mit einem Major von Bury, starb aber schon in ihrem zweiten Wochenbette im J. 1771.

Scheuenstuhl, Michael, berühmter Orgelspieler des vorigen Jahrhunderts, geb. am 3. März 1705 zu Guttenstein bei Baireuth, wurde schon 1722, ungeachtet seiner Jugend, Organist zu Wilhelmsdorf, legte aber nach 7 Jahren diese Stelle freiwillig nieder und folgte einem Rufe als Organist an der Marienkirche nach Hof im Voigtlande. Hier blieb er bis zu seinem Tode, dessen Zeit aber nicht anzugeben ist. Komponirt hat er namentlich viel Klaviersachen, von denen Konzerte, Sonaten, Suiten und Uebungsstücke im Druck erschienen sind.

Scheyermann, Georg, geb. im J. 1767 auf der Glashütte Montherme in den Ardennen, wo sein Vater, ein Schweizer von Geburt, Arbeitsmann war. In der nahen Abtey Lavaldieu erzogen, erhielt er auch daselbst Klavier- und Kompositionsunterricht von dem Pater Hanser (s. d.) und hatte Mehul zum Mitschüler. Mit 15 Jahren war er schon vorgeschritten genug, um als Organist in der Abtey Foncarmont in der Normandie fungiren zu können; drei Jahre blieb er hier und begab sich dann nach Paris, wo er seine theoretischen Studien wieder aufnahm und auch bei Sejan noch Orgel-Unterricht nahm. 1789 wurde er Organist und Stadtmusikdirektor in la Rochelle, verweilte hier bis 1801 und ging dann wieder nach Paris, wo er aber nur 8 Monate blieb, und sich dann als Musiklehrer nach Nantes wandte. Hier blieb er bis an seinen Tod, der am 29. Juni 1827 erfolgte. Im Druck erschienen von ihm Sonaten für Klavier und Violine, ein Pastorale für Klavier und Harfe, einige Sammlungen Romanzen. In Mscrpt. hat er noch viele Klaviersachen, eine Ouvertüre, Kantaten und die Oper „Le Couronnement de Numa Pompilius" (in Nantes gegeben) hinterlassen.

Schiassi, Gaëtomo Maria, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Violinist, Komponist und Mitglied der philharmonischen Akademie in Bologna

Digitized by Google

lebend, ließ daselbst mit Beifall die Opern: „Amor tra nemici“, La Fede ne' tradimenti“, „Alessandro nell' Indie“, „Demofoonte“, „Didone abbandonata“ in Scene gehen, und gab auch Violin-Konzerte in den Druck (zu Amsterdam).

Schicht, Johann Gottfried, geb. am 29. September 1753 zu Reichenau bei Zittau, woselbst sein Vater Leinweber und Choradjuvant war. Noch nicht ein volles Jahr alt, ward er von seinem Onkel, Christoph Apelt, der seines Vaters Schwester zur Frau hatte, als Pflegesohn angenommen, und derselbe erzog ihn auch bis in sein 18tes Jahr mit aller Sorge für sein leibliches und geistiges Wohl. Den ersten Schul- und Musikunterricht empfing er von den Schulmeistern Vogt und Rösler, bis ihn seine Pflegeeltern zur weitern Fortbildung nach Zittau auf das Gymnasium schickten. Zehn Jahre frequentirte er dasselbe, trieb auch neben den Schulstudien fleißig Musik und hatte insbesondere Unterricht im Klavier- und Orgelspiel bei dem Organisten und Musikdirektor Trier; doch gab er denselben bald auf, weil Trier sich im Ganzen nur wenig Mühe mit ihm gab, und suchte sich nun durch eigene fleißige Uebung zu vervollkommnen, was ihm bei dem guten Talente, mit dem ihn die Natur ausgestattet, und der großen Liebe, welche er zur Kunst hegte, auch leicht ward. Zum Studium der Jurisprudenz bestimmt, bezog er 1776 die Universität Leipzig, änderte aber in der Folge seinen Lebensplan, durch mancherlei Umstände und Gelegenheiten bewogen, und ergab sich der Tonkunst als seinem Lebensberuf. Schon in den ersten Jahren seiner akademischen Laufbahn nämlich wählte man ihn, seiner Tüchtigkeit wegen, die er sich früher in Zittau bereits erworben hatte, zum Konzertspieler auf dem Flügel in dem sog. Dreischwanen-Konzerte, das damals zu Leipzig bestand, und als dasselbe einging und Hiller, an welchen S. von Naumann angelegentlichst empfohlen war, ein ähnliches Institut in dem Apelschen, nachher Thomä'schen Hause errichtete, ward ihm ebenfalls das Klavier- und Orgelspiel in demselben übertragen. Das vermehrte und erweiterte nicht nur seine mancherlei Kunstkenntnisse und Fertigkeiten, sondern nährte auch seine Liebe zur Musik mehr und mehr, so daß er sich nach und nach ihr wohl ganz verschreiben mußte. Von 1781 bis 1785 spielte er den Flügel in den Konzerten des Gewandhauses und war zugleich bei der ersten Violine in demselben angestellt. Als 1785 Hiller seine Aemter niederlegte, um einer anderweitigen Bestimmung zu folgen, ward S. zu dessen Nachfolger als Musikdirektor des Gewandhauses ernannt, und bald darauf auch zum Organisten und Musikdirektor an der Neukirche. Von dem Augenblicke an, wo S. der Musik sich ausschließlich widmete, zog er natürlich auch das Studium der Theorie derselben in ausgedehnter Weise in sein Bereich; doch trieb er dasselbe nur nach Lehrbüchern für sich, ohne eine andere lebendige Anweisung, als die, welche ihm vielleicht der freundschaftliche Umgang mit Hiller darbot. Und dennoch galt er anfangs der achtziger Jahre schon für einen gründlichen Contrapunktisten und gediegenen Tonsetzer überhaupt. Als im J. 1810 Aug. Eberhard Müller von der Thomasschule abging, ward S. dessen Nachfolger als Cantor der genannten Anstalt und Musikdirektor der beiden leipziger Hauptkirchen. Er wirkte in diesen Aemtern

Digitized by Google

bis zu seinem am 16. Februar 1812 erfolgten Tode. Als Komponist und Theoretiker, als Lehrer der Komposition, wie mehrerer Fächer praktischer Musik, und endlich als Dirigent hat er sich Verdienste erworben, die unvergessen bleiben werden. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind anzuführen: die Oratorien „Das Ende des Gerechten", „Die Feier der Christen auf Golgatha"; viele Kantaten und Motetten, von letzteren besonders „Nach einer Prüfung kurzer Tage", „Jesus meine Zuversicht", „Veni sancte spiritus", der 84. und 100. Psalm, mehrere „Te Deum", Klaviersachen, Lieder u. s. w. Ferner hat er herausgegeben: „Allgemeines Choralbuch" (mit gegen 1000 Melodien, darunter 306 eigene) und „Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System" (beide Werke sind in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen). — Seine Frau, Constanza Alessandra Ottavia geborene Baldesturla, erblickte zu Pisa das Licht der Welt, machte zuerst als Sängerin in Italien Furore und kam dann nach Deutschland und resp. nach Wien, wo sie anfänglich 6 Jahre lang als Kammersängerin beim Fürsten Esterhazy angestellt war und dann nach Leipzig an's Gewandhaus-Konzert kam, wo sie 19 Jahre lang engagirt blieb und 1809 starb. 1786 hatte sie sich mit S. verheirathet.

Schick, Ernst, von seinen Zeitgenossen allgemein als einer der größten Violinisten gepriesen, war im Haag im Oktober 1756 geb. als der Sohn eines Tanzmeisters, der später nach Amsterdam zog. Auch Ernst sollte Tänzer werden und mußte sich in seiner Jugend den strengen väterlichen Weisungen fügen, wie viel lieber er auch die Tonkunst haben mochte und Violine übte, die er, um dereinst als Tanzlehrer zu seinem Unterrichte selbst spielen zu können, nebenher lernen mußte, bis der Konzertmeister Kreußer, der sich damals in Amsterdam befand, ihn kennen lernte und den Vater auf das außerordentliche musikalische Talent des Knaben aufmerksam machte. Kreußer war nun sein Lehrer im Violinspiel, und nicht lange dauerte es, so konnte S. sich öffentlich hören lassen. Um 1770 fand er in Amsterdam ferner noch Gelegenheit nach Esser und Lolli sich zu bilden, und gegen 1774 erhielt er eine Anstellung als Kammermusikus in der Kapelle des Kurfürsten von Mainz. Mehrere Kunstreisen abgerechnet, die er mit dem außerordentlichsten Erfolge unternahm, blieb er bis in's Jahr 1794 in Mainz, ging dann zuerst nach Hamburg, darauf aber (noch in demselben Jahre) nach Berlin, wo er als Kammermusikus angestellt wurde und am 10. Dezember 1814 starb. Sechs Violinkonzerte seiner Komposition erschienen 1783 in Berlin.

Schick, Margarethe Louise, die Frau des Vorhergehenden und eine der ausgezeichnetsten deutschen Sängerinnen. Ihr Familienname war Hamel und geb. wurde sie am 26. April 1773 zu Mainz, wo ihr Vater Fagottist in der Kapelle war. Dieser hatte sie schon sehr frühzeitig im Klavierspielen unterrichtet und die bekannte Madame Hellmuth fing mit ihr zu singen an, als sie erst im 8ten Jahre stand. Mit 10 Jahren schickte sie dann der Kurfürst von Mainz auf seine Kosten zu dem Gesanglehrer Steffani nach Würzburg, wo sie 5 Jahre verweilte, und nach ihrer Rückkehr wurde sie in Mainz bei der Hofkirchen- und Kammermusik angestellt. 1791 verheirathete sie sich mit Schick,

Digitized by Google

wurde um diese Zeit noch von Righini unterrichtet und debütirte dann im J. 1792 auf dem mainzer Theater, an welchem sie auch bis 1794 engagirt blieb. In genanntem Jahre ging sie dann mit ihrem Manne nach Hamburg und darauf nach Berlin, wo sie bei der großen Oper und dem damaligen National-Theater engagirt wurde und ungemeine Erfolge errang. Gegen das Ende des Jahres 1808 befiel sie eine Krankheit, die sie bis zum April des nächstfolgenden Jahres an's Bett fesselte; am 29. des genannten Monats trat sie mit Erlaubniß der Aerzte in einem Te Deum Righini's wieder auf, sang zum allgemeinsten Entzücken, war aber kaum zu Hause angelangt, als ihr eine Ader in der Brust sprang und sie nach wenigen Minuten den Geist aufgab. Wie bedeutend sie als Sängerin nach allen Seiten hin gewesen sein muß, beweist, daß ihre Zeitgenossen sie der Mara an die Seite stellten.

Schiebstangen oder **Registerstangen**, die Hölzer in der Orgel, durch deren Aus- und Einschieben, oder auch, je nach dem Mechanismus, Hin- und Herschieben die Windführungen der einzelnen Orgelregister entweder geöffnet oder verschlossen werden. An den Schiebstangen selbst ist vorn noch das Manubrium und hinten sind sie mit den Registerwellen verbunden.

Schiedermayer, Joseph Bernhard, gest. als Domorganist zu Linz am 8. Januar 1840, war ein fleißiger und in Oesterreich beliebter Komponist, namentlich von Kirchensachen verschiedenster Art. Davon, ebenso wie Sinfonien, Harmoniestücke, Tänze, Streichtrio's, Klavier- und Orgelstücke, sind an die 100 Werke im Druck erschienen. Auch hat er eine Violinschule als Auszug der Leopold Mozart'schen herausgegeben, die verschiedentlich aufgelegt worden ist.

Schiedmayer, Johann David, einer der berühmtesten Klavier-Instrumentenbauer seiner Zeit, geb. 1753 zu Erlangen, erlernte seine Kunst bei Stein in Augsburg und etablirte später eine Fabrik in Erlangen. Diese Stadt verließ er jedoch 1797 und siedelte nach Nürnberg über, wo er am 20. März 1805 starb. — Sein Sohn, Johann Lorenz S., ebenfalls ausgezeichneter Pianofortebauer, ist geboren zu Erlangen im J. 1786, war ein Schüler seines Vaters, arbeitete nach dessen Ableben eine Zeit lang in Wien und kam von da 1809 nach Stuttgart, wo er mit Carl Friedrich Dieudonné eine Klavierfabrik errichtete, die noch gegenwärtig in Flor ist. Gestorben ist er im April 1860. Die Fabrik wird von seinen Söhnen fortgeführt.

Schieferdecker, Johann Christoph, war um 1702 Cembalist im Opern-Orchester zu Hamburg und brachte auf dem Theater dieser Stadt die Opern: „Alaricus", „Regnerus", „Justinus" und „Victor" — in Gemeinschaft mit Mattheson und Bronner komponirt — zur Aufführung. Später wurde er Buxtehude's Nachfolger als Organist an der Marienkirche zu Lübeck und starb in dieser Stadt im J. 1732. Von seinen sonstigen Kompositionen ist nur eine Sammlung von Klavier-Konzerten gedruckt.

Schikaneder, Emanuel Johann, der bekannte Schauspieldirektor, Gründer des Theaters an der Wien zu Wien und Verfasser vieler Bühnenstücke, worunter die „Zauberflöte" Mozart zu seiner wundervollen Musik Gelegenheit gab, die somit auch S's Namen auf die Nachwelt brachte. Er ist geboren zu

Digitized by Google

Regensburg im J. 1751, sah schon als Knabe sich selbst überlassen und mußte mit Geigenspielen eine kärgliche Existenz sich zu verschaffen suchen; nachgehends ging er dann unter die Schauspieler, trat im recitirenden Drama sowohl wie im Singspiel (namentlich als Baßbuffo) auf, wurde später Direktor einer Gesellschaft, die in verschiedenen Städten Oesterreichs und Baierns Vorstellungen gab, und kam endlich auch nach Wien, wo er sein wechselvolles Leben am 21. September 1812 beschloß. Zu der Operette: „die Tyranten", in welcher er seine eigenen Jugendschicksale geschildert haben soll, setzte er selbst die Gesänge. — Sein Neffe, Carl, ehemals Regisseur der Prager Bühne, komponirte ebenfalls Singspiele, Lokalpossen u. dergl. Dessen Schwester, Nanette, für welche Mozart den ersten Genius in der „Zauberflöte" schrieb, erwuchs nachgehends zu einer guten Bravour-Sängerin, und Beider Vater, Emanuel's älterer Bruder, sang in den ersten Vorstellungen der „Zauberflöte" den ersten Priester.

Schild, Melchior, gest. 1668 als Organist an der Georgen- und Jacobikirche zu Hannover, wird als einer der vortrefflichsten Tonsetzer seiner Zeit angeführt, wenngleich man von seinen näheren Lebensumständen nichts weiß. Auch von seinen Kompositionen sind keine mehr vorhanden; nur weiß man, daß er zu den Chorälen: „Christ, der du bist der helle Tag" und „O Vater, allmächtiger Gott" die Melodien gesetzt hat.

Schilling, Gustav, geb. zu Schwiegershausen im Königreich Hannover am 3. November 1805 als der Sohn eines protestantischen Geistlichen, erhielt von diesem, einem guten Musiker und namentlich Orgelspieler, den ersten Unterricht in verschiedenen Zweigen der musikalischen Kunst, erwarb sich schon frühzeitig Fertigkeit auf verschiedenen Instrumenten und hörte auch nicht auf mit der Musik sich zu beschäftigen, während er von 1823 ab in Göttingen und Halle Theologie studirte. Nach bestandenem Examen und erlangtem philosophischen Doktorgrade wirkte er eine Zeit lang als Prediger, faßte aber dann den Entschluß, die praktische Theologie aufzugeben und ging 1830 nach Stuttgart, wo er die Leitung eines Musikinstituts übernahm, sich fortab mit belletristischer, theologischer, pädagogischer und musikalischer Schriftstellerei beschäftigte, 1839 zum hohenzollern-hechingischen Hofrathe ernannt wurde und dann den „Deutschen Nationalverein für Musik und ihre Wissenschaft" gründete. Bis vor einigen Jahren lebte er in Stuttgart, wo er nach und nach in einen immer zweideutigern Ruf gekommen sein soll und endlich, einiger schmutziger Geldgeschichten wegen, nach Amerika entweichen mußte, wo er gegenwärtig noch lebt. — Von seinen musikalischen Schriften, die von der Kritik mitunter ziemliche Herbheiten erfahren mußten, und von denen sehr viele in der That auch nicht viel mehr als bloße auf Bestellung unternommene kompilatorische Arbeiten sind, mögen etwa folgende anzuführen sein: „Musikalisches Handwörterbuch nebst einigen vorangeschickten philosophisch-historischen Bemerkungen über die Tonkunst ꝛc."; „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst"; „Polyphonomos, oder die Kunst, in 36 Lektionen sich eine vollständige Kenntniß der musikalischen Harmonie zu erwerben"; „das musikalische Europa, oder Sammlung von authentischen Lebensnachrichten über jetzt in Europa lebende Tonkünstler,

Digitized by Google

Musikgelehrte, Komponisten, Virtuosen, Sänger ꝛc."; „Geschichte der heutigen oder modernen Musik"; „der musikalische Sprachmeister, oder Erklärung sämmtlicher in der Musik vorkommenden technischen Kunstausdrücke"; „Akustik oder die Lehre vom Klange"; „Musikalischer Autodidakt, oder Anleitung zu vollständiger Kenntniß der musikalischen Harmonie durch Selbstunterricht"; „Musikalische Didaktik, oder die Kunst des Unterrichts in der Musik"; „Allgemeine Generalbaßlehre"; „Die schöne Kunst der Töne oder die heutige Musikkunst". Dann hat er auch eine Neubearbeitung des „Versuch einer wahren Art das Klavier zu spielen" von Ph. Em. Bach besorgt, ferner war er Redacteur des Organs für oben erwähnten Musikverein: „Jahrbücher des deutschen Nationalvereins für Musik", in deren erschienenen Jahrgängen sich mancherlei Artikel von S. befinden, und endlich ist er zu erwähnen als Redakteur und Mitarbeiter des „Universal-Lexikons der Tonkunst", welches zu Stuttgart von 1835—1842 in 6 Bänden und einem 7ten Supplementbande erschienen ist.

Schindelmeißer, Louis Alexander Balthasar, geb. am 8. Dezember 1811 in Königsberg in Preußen, machte seine musikalischen Studien von 1829 bis 1831 bei Marx und Gährich in Berlin und ging dann nach Oesterreich, wo er 14 Jahre hindurch an verschiedenen Theatern die Stelle als Operndirigent versah, zuletzt von 1837 bis 1847 in Pesth. Der Theaterbrand in letztgenannter Stadt war ihm Veranlassung, nach Deutschland zurückzukehren, wo er zunächst in Hamburg ein Jahr lang die Oper leitete, dann, an Guhr's Stelle nach Frankfurt a. M. berufen, hier drei Jahre verblieb, weiterhin in Wiesbaden die Leitung der Kapelle und die Direktion des Theaters übernahm und im J. 1853 in Darmstadt provisorisch als Hofkapellmeister angestellt wurde. Dieser provisorischen Stellung folgte 1858 die definitive Ernennung auf lebenslang als erster Hofkapellmeister und bald darauf die Verleihung der goldenen Verdienstmedaille für Wissenschaft und Kunst; — eine gleiche Auszeichnung war ihm schon früher durch Verleihung der Sachsen-Ernestinischen goldenen Verdienstmedaille von Seiten des Herzogs von Coburg-Gotha zu Theil geworden. — S's in Oesterreich geschriebene und auf dortigen Bühnen aufgeführte Opern sind: „Mathilde", „Die zehn glücklichen Tage", „Die Giftmischerin", „Peter Szapary", „Malvina" und endlich „Der Rächer". Letztere Oper wurde auch in Frankfurt a. M., Mannheim, Wiesbaden, Mainz und Darmstadt mit Beifall und mit Anerkennung für das Talent und die Richtung des Komponisten aufgeführt. Von sonstigen im Stich erschienenen Kompositionen S's sind zu erwähnen: die Klaviersonaten op. 7, op. 14 und op. 40, dann die Ouverturen: „Mondnacht auf stillem Wasser", „Ueber ein deutsches Volkslied" und zu Gutzkow's „Uriel Acosta", welche Sachen alle mancherlei Verdienstliches in Bezug auf Erfindung und gute Verarbeitung haben. Als Dirigent wird S. vorzüglich hervorgehoben.

Schindler, Anton, geb. 1796 zu Medl bei Neustadt im Olmützer Kreise, wo sein Vater Kantor und Schullehrer war, legte sich in seiner Jugend vorwiegend aufs Violinspielen und kam nachgehends nach Wien, wo er sich noch weiter musikalisch ausbildete, dann in einem der dortigen Theater-Orchester angestellt wurde und endlich die „Musikalischen Nachrichten" verfaßte, welche eine

Digitized by Google

Zeit lang als Beilage mit der „Wiener Theaterzeitung“ ausgegeben wurden. Interessant ist sein Wiener Aufenthalt namentlich durch sein zehnjähriges Zusammensein mit Beethoven, dessen Biographie er nachgehends herausgab. (Münster 1840, einige Jahre darauf in einer zweiten, vermehrten Auflage erschienen) und über dessen Charakter als Mensch und Künstler — namentlich in seiner letzten, besonders unglücklichen Periode — er eben durch dieses Zusammensein besonders wichtige Aufschlüsse zu geben im Stande war, wenn gleichwohl diese Biographie im Allgemeinen noch keineswegs Anspruch auf Vortrefflichkeit machen kann. Daß sich S. übrigens auch, auf dieses Zusammensein gestützt, bei seiner Anwesenheit in Paris im J. 1842 auf seinen Karten als „Ami de Beethoven“ introducirte, ist wohl allgemein bekannt. S's eigenes Leben anlangend, ist noch zu bemerken, daß er 1831 Domkapellmeister in Münster wurde, dann 1835 als Musikdirektor nach Aachen ging, diese Stelle einige Jahre versehend und dann nur noch als Musiklehrer in genannter Stadt bis in die ersten 40er Jahre lebend, daß er später in verschiedenen Städten privatisirte, darunter am längsten wohl in Frankfurt a. M., und daß er endlich seit einigen Jahren in Bockenheim bei Frankfurt lebt. Hauptsächlich ist er als Mitarbeiter verschiedener musikalischer Zeitschriften thätig, und als solcher fühlt er vornehmlich sich berufen — die Berechtigung dazu ist ihm allerdings schon von manchen Seiten abgesprochen worden — in Sachen Beethovens, seiner Werke und der Ausführung derselben die Autorität zu spielen. Die Manuscripte uud Skizzenbücher Beethovens, die in seinem Besitze waren, hat er, wenn wir recht berichtet sind, der königlichen Bibliothek in Berlin gegen eine Leibrente käuflich überlassen.

Schindler, Catharina, s. Bergopzoomer.

Schindlöcker, Philipp, geb. zu Mons im Hennegau am 25. Oktober 1753, kam in zarter Jugend schon mit seinem Vater, der in einem österreichischen Reiterregimente diente, nach Wien und wurde hier nachgehends von Himmelbauer im Violoncellspielen unterrichtet. Nach und nach arbeitete er sich zu einem wackeren Virtuosen herauf, wurde 1795 als Solospieler am kaiserl. Hoftheater-Orchester in Wien, drei Jahre darauf in gleicher Eigenschaft beim St. Stephansdom und 1806 endlich als Kammermusikus bei der Hofkapelle angestellt. Von 1811 an dem aktiven Dienste enthoben, wirkte er fernerhin meist nur noch als Lehrer, und aus der Zahl seiner Schüler ist vor Allen Joseph Merk anzuführen. Gestorben ist S. am 16. April 1827, verschiedene Violoncellkompositionen im Manuscript hinterlassend. — Ein Neffe von ihm, Wolfgang S., 1789 zu Wien geboren, wurde, nachdem er erst die Violine kultivirt hatte, von ihm (Philipp S.) zu einem tüchtigen Celliſten ausgebildet, der schon in seinem 15ten Jahre öffentlich sich hören lassen konnte und bald darauf ein Engagement am Hoftheater-Orchester erhielt. Bis in's Jahr 1807 blieb er in Wien, kleinere Kunstausflüge abgerechnet, die er mit stetem Erfolge machte und ging dann als Kammermusikus nach Würzburg, welche Stadt er auch nicht wieder verlassen hat. — Violoncelduette und verschiedene Stücke für Blasinstrumente sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Schinn, Georg, geb. zu Sinzing bei Regensburg am 14. September 1768,

Digitized by Google

machte zuerst Gymnasial- und Universitätsstudien, nebenbei auch Musik treibend, trat aber nachgehends zu dieser Kunst als ausschließlichem Lebensberuf über und nahm in der Kapelle des Fürstbischofs von Eichstädt eine Stelle als Flötist an. Dann machte er bei dem eichstädtischen Kapellmeister Bachschmidt Kompositionsstudien und setzte dieselben, nachdem Bachschmidt blind geworden, bei Michael Haydn in Salzburg fort. Nach der Säcularisation des Bisthums Eichstädt und der damit verbundenen Auflösung der Kapelle trat er im J. 1808 in das münchener Hoforchester und verblieb hier bis zu seinem am 18. Februar 1833 erfolgten Tode. Verschiedene Kompositionen von ihm für die Kirche waren bekannt und geschätzt; in den Druck gegeben hat er verschiedene Sammlungen ein- und mehrstimmiger Gesänge (geistliche sowohl wie weltliche).

Schirer, Joseph, in Deutschland um die Mitte des 18ten Jahrhunderts geboren, studirte den Contrapunkt zu Rom unter der Leitung Janaconi's und ging dann nach Neapel, wo er 1776 die Oper „Didone" komponirte und zur Aufführung brachte, welcher in den Jahren 1779 und 1781 noch „Creso in Media" und „Amore e Psiche" folgten. Die Partituren dieser Opern, sowie ein sechsstimmiges „Gloria Patri" von ihm, befinden sich auf der Conservatoriums-Bibliothek zu Neapel.

Schisma, ein griechisches Wort, das zu deutsch Spaltung oder Theilung, auch Streit bedeutet; inder Musik jedoch bezeichnet es ein kleines Intervall, das blos bei der Berechnung der mathematischen Tonverhältnisse (zur Theilung der Intervallengrößen) vorkommt und in dem Werthe von 32805 : 32768 steht. Es ist nämlich der Unterschied zwischen dem diatonischen und syntonischen Komma, und der Unterschied zwischen diesem syntonischen Komma und dem Diaschisma; denn zieht man das Verhältniß des syntonischen Komma's (80 : 81) von dem des diatonischen (531441 : 524288) ab, so bleibt jenes Verhälniß von 32805 zu 32768, und ebenso, wenn man dem syntonischen Komma das Verhältniß des Diaschisma (2025 : 2048) abzieht. Also macht denn auch das Schisma und syntonische Komma zusammengenommen ein diatonisches Komma, und Schisma und Diaschisma ein syntonisches Komma.

Schladebach, Dr. Julius, der Herausgeber der ersten Hefte dieses unseres Universal-Lexikons der Tonkunst, lebte früher als Literat in Dresden, stand daselbst auch einem Männergesangverein vor und hat auch verschiedene Männergesänge komponirt und publizirt. Im J. 1855 siedelte er als Redakteur einer Zeitung nach Posen über.

Schläger, Hans, geb. zu Feldkirchen in Oberösterreich am 5. Dezember 1820, erhielt den ersten Unterricht im Singen, Klavier- und Violinspielen von seinem Vater und wurde dann, in's Stift St. Florian als Sängerknabe aufgenommen, weiter in der Musik fortgebildet. Nachgehends ging er nach Wien, studirte hier unter Preyers Leitung die Komposition und hat sich seitdem durch eine Messe, Männerchöre, eine Sinfonie, Streichquartette und Lieder als Komponist einen guten Namen gemacht. 1854 wurde er zum Chormeister des Wiener Gesangvereins gewählt und bekleidet diese Stelle gegenwärtig noch.

Schlag, zunächst jede Rückung (Hebung, Senkung, Seitenbewegung oder

Digitized by Google

wirklicher Aufschlag) des Dirigenten mit der Hand oder dem Taktirstabe zur Bezeichnung des Takts. Von hier leitet sich eine zweite Bedeutung ab, in der das Wort S. gleichbedeutend ist mit Takttheil, weil nämlich in der Regel jeder Takttheil mit einem Schlage oder Ruck des Dirigenten bezeichnet wird. Da aber bei schneller Bewegnng oft nicht Takttheile, sondern dafür halbe (z. B. im Viervierteltakt) oder auch ganze Takte (z. B. ein Dreiviertel- oder Dreiachteltakt), ferner bei sehr langsamer Bewegung bisweilen Taktglieder durch Schläge bezeichnet werden, so ist diese zweite Bedeutung des Wortes ungenau und man könnte sie um so eher aufgeben, da wir ja schon den genügenden Ausdruck Takttheil besitzen.

Schlagfeder, in der Musik eigentlich deutscher Name für Plectrum (s. d.).

Schlaginstrumente, so viel wie krustische Instrumente (s. d.) oder griechisch Kroumata (s. d.).

Schlagmanieren heißen die verschiedenen Arten der Verdoppelungen und Vervielfältigungen der Paukenschläge (s. Pauke).

Schlangenrohr nennt man im Deutschen auch wohl den Serpent (s. d.).

Schlecht steht auch in der Musik überall dem Guten entgegen, und man spricht hier, wie von einem guten Takttheile im Gegensatze auch von schlechten Takttheilen (s. Takt und Takttheil). — Ehedem gebrauchte man, wenn von einem schlechten Takte die Rede war, das Wort schlecht hier auch wohl im Sinne von schlicht, gewöhnlich oder natürlich, indem unter jenem Ausdrucke der gerade Takt (der gewöhnlichste, natürlichste) und besonders der Viervierteltakt verstanden wurde. — Schlechte Noten sagte man ehedem auch für durchgehende Noten.

Schlechter, Matthias, geb. am 17. September 1803 zu Wien, erwarb sich als Knabe schon hübsche Fertigkeit im Singen, Klavier- und Violinspielen, wählte dann, nach absolvirtem Schulbesuch, die Musik zum Lebensberuf und studirte bei Ferdinand Kauer die Harmonielehre, sowie bei Seyfried den Contrapunkt. Späterhin habilitirte er sich in Wien als Klavier- und Gesanglehrer. Er hat sich vielfältig in Kompositionen für Kirche, Konzert und Kammer versucht, und gedruckt sind von seinen Arbeiten Variationen, Tänze, Märsche und Uebungsstücke für Klavier.

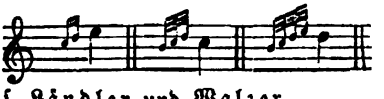
Schlegel-Köster, s. Köster, Louise.

Schleicher, Caroline, s. Krähmer.

Schleife, s. Orgelregisterzüge und Parallelen.

Schleifen, in der Musik dasselbe was Binden (s. Bogen [als Schriftzeichen] und Legato).

Schleifer, franz. Coulé (spr. Kuleh), nannte man früher diejenigen Vorschläge, welche aus mehr als einer Note bestanden und bei denen eben diese Noten stufenweise auf einander folgten, z. E.:



Schleifer (Tanz), s. Ländler und Walzer.

Schleiflade, eine solche Windlade in der Orgel, bei welcher die obere

Digitized by Google

Seite der Cancellen mit schwachen Stückchen Holz verspundet und in diese Spunde die Löcher gebohrt sind, durch welche die Pfeifen ihren Wind erhalten. Der Name Schleiflade rührt daher, weil jene Löcher mittels der Schleifen (Parallelen) geöffnet und geschlossen werden können, und gewählt ist er zum Unterschiede von der Springlade in welcher die Cancellen nicht verspundet sind, sondern vermittels der Pfeifenstöcke verschlossen werden.

Schleifzeichen, so viel wie Bogen (als Bindezeichen), s. daher Bogen.

Schlesinger, die Firma einer bedeutenden Musikalienhandlung in Berlin; sie ist im J. 1810 von Adolph Martin S. gegründet und wird unter dessen Namen fortgeführt, obgleich seit 1844 der Besitzer Heinrich S. ist. — In Paris existirte ebenfalls eine bedeutende Musikalienhandlung unter der Firma: Maurice Schlesinger, dieselbe ging vor einer Reihe von Jahren an Brandus & Co. über und firmirt gegenwärtig Brandus, Dufour & Co.

Schlesinger, Karl, geb. zu Wien am 19. August 1813, fing in seinem 9ten Jahre an Violine zu spielen, wendete sich aber vom 12ten an dem Violoncell zu und bildete sich zu einem tüchtigen Meister auf diesem Instrument. Im J. 1838 nahm er die Stelle als Solospieler im Orchester des National-Theaters in Pesth an, blieb in dieser Stadt bis in's Jahr 1845, wo er nach Wien zurückkehrte und darauf im Jahre 1846 als Mitglied der Hofkapelle und nicht lange darnach als Solospieler im Hofopernorchester angestellt wurde. Seit 1852 ist er Professor am Wiener Conservatorium, so wie er vorher schon den Titel eines k. k. Kammer-Virtuosen erhalten hatte.

Schlesinger, Martin, geb. im J. 1751 zu Wildenschwert in Böhmen, erhielt schon frühzeitig Unterricht auf der Violine und erlangte eine solche Fertigkeit auf diesem Instrumente, daß er, kaum ins Jünglingsalter getreten, größere Kunstreisen unternehmen konnte. Eine derselben führte ihn auch nach Rußland, und auf dem Rückwege durch Ungarn kommend, fand er daselbst beim Fürsten Grassalkowich eine Anstellung als Konzertmeister in dessen Kapelle. Nach mehreren Jahren jedoch bestimmten ihn Verhältnisse, die genannte Stelle mit der eines Kammervirtuosen des Grafen Erdödy zu vertauschen. Als solcher starb er zu Wien am 12. August 1818, den Ruf eines ausgezeichneten Künstlers hinterlassend.

Schlett, Joseph, geb. im Juni 1763 zu Wasserburg am Inn, verlor frühzeitig seine Eltern, wurde aber, seiner schönen Stimme und seiner schon erworbenen Fertigkeit auf der Orgel wegen, von Klöstern und Seminarien unterstützt, so daß er zu Ingolstadt sogar Jurisprudenz zu studiren anfangen konnte. Bis zur Vollendung des akademischen Kursus reichten jedoch seine Mittel nicht aus, und er sah sich genöthigt, die Musik, welche er zu kultiviren nie aufgehört hatte, als Mittel zu seiner Subsistenz zu benutzen. 1794 erhielt er in München eine Anstellung als Organist und Musiklehrer am Seminar und einige Jahre darauf, nachdem man seine vortrefflichen philologischen Kenntnisse inne geworden war, wurde er Professor an der Ritterakademie, die Musik nun fortan als Nebensache, aber stets mit Liebe und Eifer treibend. Gest. ist er zu München, nachdem er schon länger pensionirt war, am 26. Dezember 1836. Durch ver-

Digitized by Google

schiedene Kirchensachen hat er als Komponist sich besonders einen guten Namen in München gemacht; dann sind auch Sonaten für die Harmonika und einige Kanzonen von ihm im Druck erschienen, und endlich hat er die auf Musik bezüglichen Briefe Rousseau's übersetzt und mit Anmerkungen versehen herausgegeben unter dem Titel: „Briefe über die Musik, ein Wort noch gültig für unsere Zeit" (Sulzbach, 1822).

Schletterer, Hans Michel, geb. am 29. Mai 1824 zu Anspach, erhielt den ersten Violin-Unterricht von Josef Dürrner, und im Klavierspielen und Generalbaß unterwies ihn der Stadtorganist Th. Maier. Zum Schulfach bestimmt, besuchte er von 1840 bis 1842 das Seminar zu Kaiserslautern, änderte aber dann seinen Lebensplan und ergab sich fortan der stets von ihm geliebten Tonkunst. Nun verbrachte er das Jahr 1843 in Kassel, wo Spohr im Violinspielen und Kraushaar in der Theorie seine Lehrer waren, ging darauf auch noch ein Jahr nach Leipzig, um von dem Unterricht Davids und E. F. Richters zu profitiren. Von 1845 bis 1847 war er Professor an der Musikschule zu Fenestrange (Departement de la Meurthe), von 1847 bis 1854 Musikdirektor in Zweibrücken, wirkte darauf einige Jahre in Heidelberg als Universitäts-Musikdirektor und Gesanglehrer am theologischen Seminar und Lyceum und erhielt endlich vor zwei Jahren die Stelle als Musikdirektor an der evangelischen Kirche in Augsburg. Er ist tüchtig als Violin-, Orgel- und Klavierspieler, gewandt als Dirigent und seine im Druck erschienenen Kompositionen — meist Vokalsachen —, so wie eine von ihm herausgegebene Chorgesang- und Violinschule, enthalten Verdienstliches. — Seine Frau ist die als Violinvirtuosin bekannte Hortensia geb. Zirges, in Leipzig am 19. März 1830 geb, und auch dort gebildet.

Schlick, Johann Conrad, einer der bedeutendsten Violoncellisten aus dem letzten Drittel des vorigen und dem Anfange des laufenden Jahrhunderts, geb. 1759 wahrscheinlich zu Münster, wo er schon frühzeitig in der bischöflichen Kapelle angestellt war und bis 1776 blieb. Von seiner Jugendgeschichte, wer sein erster Lehrer gewesen u. s. w., weiß man Nichts mehr. 1777 machte er eine Kunstreise, kam auf dieser nach Gotha, und hier engagirte ihn der Prinz August als seinen Kammermusikus und zugleich Sekretair. In der Folgezeit machte er fast jedes Jahr größere und kleinere Kunstausflüge und war 1785 auch in Italien. Gegen Ende der 80er Jahre trat er zu Gotha in die herzogliche Kapelle, und gest. ist er in genannter Stadt im J. 1825. Komponirt hat er an die 100 Werke Kammermusik; gedruckt sind davon ungefähr 20 — Quartette, Quintette, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Duo's für Violine und Violoncell, ein Violoncell-Konzert u. s. w. — Seine Frau war eine berühmte Violinvirtuosin. Sie war eine geborene Strina Sacchi, als die Tochter eines Professors Sacchi 1764 zu Mantua geboren und im Conservatorium della Pietà zu Venedig erzogen. Nachgehends brachte sie einige Jahre in Paris zu, ließ sich daselbst auch mit Erfolg im Concert spirituel hören und reiste in den Jahren 1780 bis 1783 in Italien; 1784 besuchte sie Deutschland, und hier war es, wo S. sie kennen lernte, der sich im J. 1785 in Italien mit ihr verlobte und als seine Braut nach Gotha brachte. Beide

Digitized by Google

Gatten machten in der Folge viele Kunstreisen zusammen und entzückten Alles durch ihr vortreffliches Zusammenspiel; im Winter 1799 bis 1800 waren sie auch, nebst einer Tochter, die inzwischen zu einer tüchtigen Klavierspielerin herangereift war, beim Leipziger Gewandhaus-Konzerte engagirt, wo sie namentlich in Trio-Executionen excellirten. Madame S. starb einige Jahre vor ihrem Gatten. Ob Johann Friedrich Wihelm S., der am 24. Januar 1801 zu Gotha geboren wurde und in Dresden als Kammermusikus (Violoncellist) lebt, ein Sohn der beiden Vorgenannten ist, können wir mit Bestimmtheit nicht behaupten.

Schlier, Johann, geb. am 22. Oktober 1792 zu Salzburg, wurde in seinem 8ten Jahre in das dortige Kapellhaus aufgenommen und erhielt hier von Michael Haydn den ersten Unterricht im Generalbaß. Nachgehends machte er Studien auf der salzburger Universität, machte 1813 als Freiwilliger den Feldzug mit und trat 1816, nachdem Salzburg an Oesterreich abgetreten war, als Offizier in die Dienste des letztgenannten Landes. 1825 nahm er seinen Abschied und lebte fortan in seiner Vaterstadt Salzburg, mit Liebe und Eifer der geliebten Tonkunst pflegend. Es sind von ihm verschiedene Kirchenkompositionen bekannt geworden, die manches Wackere enthalten, und im Druck sind ein- und mehrstimmige Vokalsachen erschienen.

Schlimbach, Georg Christian Friedrich, geb. 1760 zu Ohrdruff im Herzogthum Gotha, war ein Schüler des Organisten Bach daselbst und erhielt 1782 die Stelle als Kantor und Organist zu Prenzlow in der Mark Brandenburg. Wir vermögen nicht anzugeben, wann er gestorben ist. Besonders bekannt gemacht hat er sich durch das Werk: „Ueber die Struktur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel ꝛc.", welches zuerst 1801 bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, dann ebendaselbst in einer zweiten Auflage 1825 und in einer dritten, von C. F. Becker durchgesehenen, 1843 erschien. Ferner ist er in Reichardt's „Berliner Musikzeitung" mit verschiedenen Aufsätzen aufgetreten.

Schlösser, Louis, guter Violinspieler und Komponist, geb. zu Darmstadt im J. 1800, wurde schon 1816 in der Hofkapelle seiner Vaterstadt angestellt, suchte aber in den 20er Jahren während eines mehrjährigen Aufenthalts in Wien und Paris höhere künstlerische Ausbildung. In Wien genoß er den Unterricht Mayseders im Violinspiel und Seyfrieds und Salieri's in der Komposition; in Paris waren Rud. Kreutzer und Lesueur seine Lehrer. Nachgehends wurde er in Darmstadt als Konzertmeister und noch später als Musikdirektor angestellt. Von seinen Kompositionen sind Streichquartette, Variationen und eine Polonaise für Violine, Violinduette, Klaviersonaten, Stücke für Klavier und Violine, ein Konzertino für Horn, Lieder und Gesänge u. s. w. im Druck erschienen. Ferner kennt man von ihm Sinfonien, Ouvertüren und andere Orchesterstücke, und fürs Theater hat er geliefert: die Opern „Granada", „Das Leben ein Traum", „Kapitän Hektor", „Die Jugend Karls II. von Spanien", das Melodram „Die Jahreszeiten" und das Ballet „Das Spiegelbild". In verschiedenen Journalen ist er auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten. — Sein Sohn, Adolph S., ist ein tüchtiger Pianist, lebte bis 1854 in

Digitized by Google

Frankfurt a. M. und ging dann nach London, wo er durch sein Spiel, so wie durch angenehme Kompositionen für sein Instrument Glück macht.

Schlözer, Carl von, Sohn des Geschichtsforschers August Ludwig von S., geb. zu Göttingen zu Ende des Jahres 1780, widmete sich dem Kaufmannsstande und wurde nachgehends kaiserl. russischer Konsul in Lübeck. Ein geschickter Musikdilettant, spielte er tüchtig Klavier und komponirte angenehm; von seinen Sachen sind Klavierstücke verschiedener Art, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge im Druck erschienen. In den 40er Jahren unsers Jahrhunderts war er noch am Leben.

Schloss, Sophie, eine vortreffliche Sängerin, geb. zu Köln am 12. Dezember 1822, erhielt den ersten Unterricht im Gesange von dem dasigen Domkapellmeister Leibl, ging dann nach Paris, wo sie 2 Jahre lang Bordogni's Unterricht genoß und kehrte 1839 nach Deutschland zurück, wo sie zum ersten Male bei dem rheinischen Musikfest zu Düsseldorf (im Sommer 1839) öffentlich auftrat. Mendelssohn, welcher dieses Musikfest dirigirte, gewann sie für das leipziger Gewandhaus-Konzert, wo sie während der Saison 1839—1840 neben Elise Meerti sich Beifall erwarb. Im Winter 1840—1841 war sie am Gewandhaus erste Sängerin, reiste später einige Jahre in Großbritannien und sang im Winter 1846 wieder in Leipzig, wohin sie auch zu einigen der nachfolgenden Saisons zurückkehrte. Vor einer Reihe von Jahren verheirathete sie sich mit einem Kaufmann in Hamburg, ist aber seit einigen Jahren Wittwe.

Schlüssel oder Notenschlüssel. Das Liniensystem (vergl. diesen Art.) giebt uns eine anschauliche Nachbildung der stufenweisen Tonleiter für die ebenso stufenweise Notenleiter; er läßt aber unentschieden, mit welchem bestimmten Ton eigentlich die Leiter beginnen soll. Bei den ersten umständlicheren Versuchen der Notation mittels Linien wurde den Räumen über der Grundlinie, dann jeder einzelnen Linie im System der Name ihres Tones vorgesetzt, bis man gewahrte, daß es nur der Benennung einer Linie bedürfe, um von ihr aus alle Notenstellen zu erkennen. So kam die Vorsetzung eines oder weniger Notennamen und endlich gewisser aus diesen hervorgegangenen Zeichen in Gebrauch, wie denn der sogenannte Violin- oder G-Schlüssel nichts weiter als ein verzogenes G ist. Solcher Schlüssel sind drei zu merken: 1) der C-Schlüssel, (, , oder) welcher die Linie für das eingestrichene c bezeichnet; 2) der F-Schlüssel (, oder), welcher den Sitz des kleinen f bezeichnet, und 3) der G-Schlüssel ( ), welcher den Sitz des eingestrichenen g bestimmt. Der C-Schlüssel wird als Diskantschlüssel auf die erste, als Altschlüssel auf die dritte, als Tenorschlüssel auf die vierte Linie des Systems gesetzt (d. h. so, daß die resp. Linien mitten durch den Schlüssel hindurchgehen); in älteren Kompositionen findet man ihn auch wohl auf der zweiten Linie für den Mezzosopran, eine Stimme, die nicht so hoch wie der Sopran und nicht so tief wie der Alt reichte, sondern die Mitte zwischen beiden hielt. Der F-Schlüssel findet sich

Digitized by Google

bei uns nur auf der vierten Linie, wurde aber sonst für den Bariton (hohen Baß, Mittelstimme zwischen Tenor und Baß) und höher liegende, obwohl noch dem Baß angehörige Instrumente auf der dritten Linie (als Baritonschlüssel) und für sehr tiefe Stimmen auf der fünften Linie gebraucht. Der G-Schlüssel wird jetzt nur auf der zweiten Linie, wurde aber ehedem für hohe Stimmen, besonders von den Franzosen auch auf der ersten Linie angewendet und französischer Violinschlüssel genannt. Diese alten Schlüsselstellungen sind mit Recht nebst den zu subtilen Stimmklassifikationen außer Gebrauch gekommen; man überzeugt sich leicht, daß die jetzt noch gebräuchlichen vollkommen für das ganze Tonreich aller Stimmen ausreichen. Eben so sicher ist aber auch zu erkennen, daß von diesen noch gebräuchlichen Schlüsseln keiner ohne Nachtheil zu entbehren ist. Am wenigsten der Tenorschlüssel, da die Töne des Tenors für F-Schlüssel zu hoch, für jeden anderen zu tief liegen; ebenso wenig der Altschlüssel, der dem Stimmumfang des Alts so angemessen, für die Scala der Bratsche u. s. w. aber unentbehrlich zu nennen ist. Hat man erst die Nothwendigkeit dieser beiden Schlüssel anerkannt, so wird dies ein Grund mehr, auch den Diskantschlüssel, wenigstens im Verein mit jenen Stimmen, namentlich in Chören, beizubehalten.

Schluß, s. Tonschluß und Finale.

Schlußfall, dasselbe was Tonschluß oder Kadenz (s. d.)

Schlußkadenz, auch Finalkadenz, Bravourkadenz, s. Kadenz (gegen Ende des Artikels).

Schlußnote, jede letzte Note eines Satzes oder Tonstücks ohne Rücksicht auf Werth, Gestalt, Klang oder Vortrag. In älteren Zeiten pflegte dieselbe mit anderer Farbe gedruckt oder geschrieben, auch wohl verziert zu werden.

Schlußsatz, dasselbe was Coda oder Finale (s. d.).

Schmähling (Sängerin), s. Mara.

Schmahl, Georg Friedrich, Vater und Sohn, berühmte Orgelbauer aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, lebten zu Ulm und bauten u. A. von 1730 bis 1732 das kostbare Werk im dasigen Münster.

Schmalz, Amalie, ausgezeichnete deutsche Sängerin, geb. zu Berlin im J. 1771 als die Tochter des zu seiner Zeit nicht unberühmten Klavier- und Orgelspielers Johann Daniel S., der zuerst in Diensten des Markgrafen Heinrich, dann als Organist an der französischen und endlich in gleicher Eigenschaft an der Garnisonkirche zu Berlin stand und daselbst am 20. Februar 1817 starb. Amalie erhielt den ersten Gesangsunterricht von dem Kammermusikus Kannengießer, wurde aber dann zu höherer Ausbildung auf königliche Kosten nach Dresden zu Naumann geschickt und debütirte im J. 1790 auf der Berliner Bühne. 1793 schon mußte sie zu den größten deutschen Sängerinnen gerechnet werden. Uebereinstimmend rühmen alle ihre Zeitgenossen den großen Umfang und die wunderbare Schönheit ihrer Stimme, so wie ihre vortreffliche Manier. Bis 1815 sang sie — einen zweijährigen Aufenthalt (von 1802 bis 1804) in Wien abgerechnet, wo sie an der kaiserl. Oper engagirt war — in Berlin; dann zog sie sich von der Bühne zurück und wirkte fortan nur noch als

Digitized by Google

Gesanglehrerin. Gestorben soll sie erst im November des Jahres 1850 sein.

Schmalz, Johann Stephan, berühmter Orgelbauer des vorigen Jahrhunderts, war aus Wandersleben im Erfurtischen gebürtig, lebte zu Arnstadt, wo er zum privilegirten Orgelbauer für das Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen ernannt wurde und starb auch daselbst im J. 1785. In verschiedenen thüringischen Kirchen befinden sich vortreffliche Orgeln von ihm.

Schmelzer, Johann Heinrich (nicht Andreas, wie Einige schreiben), ein geborener Oesterreicher, befand sich um die Mitte des 17ten Jahrhunderts als Instrumentalist in der kaiserlichen Kapelle zu Wien, ward gegen 1658 aber an Giov. Felice Sances' Stelle zum Kapellmeister ernannt und später vom Kaiser Leopold I. sogar in den Adelstand erhoben. 1695 war er noch am Leben. Er war der erste Deutsche, der die Stelle eines kaiserlichen Kapellmeisters zu Wien bekleidete, was auf seine Bedeutsamkeit als Künstler — gegenüber der damals üblichen Bevorzugung der Italiener — schließen läßt. Gedruckt erschienen von ihm: 12 Sonaten für Violine (Nürnberg, 1665), „Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum" (13 Sonaten für Violine mit Begleitung von Violen und Trompeten; Nürnberg, 1662); Balletmusik zu dem Festspiel, welches bei Gelegenheit der Vermählung Leopolds I. mit Margarethe von Spanien aufgeführt wurde (Wien, 1667).

Schmetzer, Georg, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Augsburg geb., studirte die Musik unter Leitung des dasigen Kantors Kriegsdorfer und wurde 1677 dessen Nachfolger als Kantor und Musikdirektor an der St. Annenkirche. Er starb im J. 1694 an der Steinkrankheit (und nicht 1701 oder 1702, wie Gerber angiebt). Gedruckt erschienen von ihm verschiedene Sammlungen geistlicher Gesänge mit und ohne Instrumentalbegleitung und Kirchenstücke; dann die didaktischen Werke: „Methodus musicalis, oder musikalische ABC-Täfelein für die Jugend" (Augsburg, 1678), und „Compendium musicae" (Augsburg, 1688). — Ein Tenorist Namens S. hatte vor einigen Dezennien ungefähr einen guten Ruf in Deutschland und war an der Oper in Braunschweig engagirt. Seine Frau, Elise geb. Kratky, ist Komponistin von Liedern und auch einer Oper: „Otto der Schütz", zu welcher S. den Text geliefert.

Schmidt, August, geb. zu Wien am 9. September 1808, erhielt schon frühzeitig Violin-Unterricht von seinem Vater, einem kaiserl. Rechnungsbeamten und Archivar, der, ein Schüler Jos. Haydns und Mästrino's, zu den besseren damaligen wiener Violinspielern gehörte, und konnte in seinem 9ten Jahre bereits sich öffentlich hören lassen. Ferner hatte er Gesangunterricht bei dem Kapellmeister Henneberg und lernte die Guitarre bei Weidmann, so wie er auf der Viola durch Selbstübung Fertigkeit sich erwarb. Nachdem er in Steinamanger das Lyceum und in Wien die Universität besucht, neben seinen Studien aber immer die Musik kultivirt hatte, trat er unters österreichische Militär, wurde, nachdem er zuerst eine Zeit lang in Wien gestanden, als Offizier zur italienischen Armee nach Verona geschickt. Nach dreijährigem Aufenthalte in Italien ging er nach Wien zurück und trat in Civildienste als Beamter bei der

Digitized by Google

Haupt-Staatskasse, seine Mußestunden der Poesie und Musik widmend. Zu Ende der 30er Jahre trat er in verschiedenen Zeitschriften auch als musikalischer Schriftsteller auf, und im J. 1841 gründete er die „Allgemeine Wiener Musikzeitung", die er auch redigirte und die bis 1849 bestand. Seiner literarischen Bestrebungen wegen, die wir im Allgemeinen hier übergehen müssen, erhielt er von Jena aus das philosophische Doktordiplom, der musikalischen wegen wurde er von verschiedenen Vereinen zum Ehrenmitgliede ernannt. Von ihm komponirte Lieder sind im Druck erschienen.

Schmidt, Bernhard, mit dem Zusatz der ältere, ein berühmter Orgelbauer und Deutscher von Geburt, kam um 1660 mit seinen beiden Neffen, Gerhard und Bernhard, nach London und baute mit diesen ein Werk in der königl. Kapelle zu Whitehall. Von 1703 an war er Hoforgelbauer der Königin Anna und gest. ist er im J. 1709. Von ihm ist auch die Orgel in der Paulskirche, die er 1700 erbaute; dann befinden sich verschiedene seiner Werke in anderen Kirchen Londons und in Oxford.

Schmidt, Dr. phil. und Gesanglehrer in Greifswald, s. Hierochord.

Schmidt, Ernst Leopold, s. Apollo-Lyra.

Schmidt, Friedrich, geb. am 5. Februar 1802 zu Bebenhausen bei Tübingen, kam 1810 in das Waisenhaus zu Stuttgart und erhielt daselbst von 1812 an (in dem mit dem Waisenhause verbundenen Musikinstitut) seine erste musikalische Bildung, indem auch Schelble zu seinen Lehrern gehörte. 1818 wurde er am Hoftheater in Stuttgart als Sänger und Schauspieler angestellt, setzte seine musikalischen Studien aber mit Fleiß und Eifer fort, und erhielt 1830 die Stelle eines Correpetitors. Neben seinen Theaterbeschäftigungen war er auch als Klavierlehrer sehr gesucht und seit 1834 gab er z. E. auch dem Kronprinzen von Würtemberg Unterricht. Einige Gesangssachen von ihm sind im Druck erschienen.

Schmidt, Gustav, geb. zu Weimar am 1. September 1816, studirte zuerst in Jena die Rechte, wandte sich aber dann der Musik zu und machte Studien in derselben bei Töpfer in Weimar. Von 1840 bis 1841 lebte er behufs seiner höheren Ausbildung in Leipzig, wurde dann Musikdirektor am Theater zu Brünn und fungirte im Jahre 1845 in gleicher Eigenschaft zu Würzburg. Von 1846 an privatisirte er in Hechingen und Leipzig und 1847 wurde in Frankfurt a. M. seine erste Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter" aufgeführt, zu der er sich auch den Text selbst verfertigt hat, und die durch hübsche melodische Züge, so wie durch theilweise dramatisch Wirksames auf den meisten deutschen Bühnen Erfolg hatte. Im Herbst 1849 wurde er Kapellmeister in Wiesbaden und ging von da, nach Schindelmeißers (s. d.) Weggange, in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M., wo er gegenwärtig noch ist. Eine zweite Oper von ihm (nach Text und Musik), „Die Weiber von Weinsberg" betitelt, ist in Frankfurt und Weimar, aber ohne großen Erfolg, gegeben worden und bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, ebenso wie früher „Prinz Eugen", im Druck erschienen. Von sonstigen Kompositionen S's sind noch Lieder und Gesänge bekannt geworden.

Digitized by Google

Schmidt, Gustav Martin, geb. zu Leipzig im J. 1822, bildete sich daselbst unter Knorr's Leitung zu einem sehr tüchtigen Klavierspieler und habilitirte sich dann als Musiklehrer. Leider starb er schon am 6. Juli 1844. In weiteren Kreisen ist er wohl am bekanntesten geworden durch seine achthändigen Klavier-Arrangements von verschiedenen Orchesterwerken, die in der That mit vielem Geschick gemacht sind.

Schmidt, Hermann, geb. am 5. März 1810 zu Berlin, bildete sich unter der Leitung des Kammermusikus Böhmer zu einem wackern Flötisten und trat als solcher 1831 in die königl. Kapelle. Verschiedene sehr ansprechende Ballet-Kompositionen wurden die Veranlassung, daß er 1837 zum Ballet-Dirigenten ernannt wurde, und im J. 1838 erhielt er auch den Titel als k. preußischer Hofkomponist. Gest. ist er zu Berlin am 19. Oktober 1846. Zu 17 Balleten schrieb er die Musik, dann hat er auch noch zwei Opern verfaßt (deren Titel uns aber nicht bekannt sind), viele andere Kompositionen verschiedener Gattung abgerechnet.

Schmidt, Johann, geb. 1757 zu Stühlingen im Schwarzwalde, lernte Anfangs das Tischlerhandwerk und dann bei Samuel Oexle in Schneeberg die Orgelbaukunst. Hierauf arbeitete er in Wien, Leipzig und in Augsburg bei Stein, bis er 1785 auf Empfehlung Leopold Mozarts Hof- und Landorgelbauer zu Salzburg wurde, wo er am 5. März 1804 bereits starb, den Ruf eines nicht gewöhnlichen Künstlers seines Faches hinterlassend. Nebenbei verfertigte er auch gute Klaviere und Fortepiano's.

Schmidt, Johann Christoph, geb. 1664, war von 1700 an als Strunks Nachfolger kurfürstlich sächsischer Kapellmeister in Dresden und zugleich Lehrer der Kapellknaben. Er starb am 13. April 1728 zu Dresden, vornehmlich zahlreiche Kirchenkompositionen hinterlassend, die sich mehr durch kontrapunktische Gediegenheit als durch geniale Erfindung auszeichneten.

Schmidt, Johann Philipp Samuel, geb. am 8. September 1779 zu Königsberg als der Sohn eines Kommerzien- und Admiralitätsrathes, zeigte frühzeitig Sinn und Anlage für Musik, welche Kunst in seinem väterlichen Hause eifrig gepflegt wurde, und erhielt mit 7 Jahren von einem Hauslehrer den ersten, wenn auch nur sehr mittelmäßigen Klavierunterricht. Denselben setzten mit besserem Erfolge die Organisten Schulz, Halter und Richter fort. Letzterer unterwies ihn auch im Generalbasse, vom Organisten Schönebeck erhielt er Kompositions-Unterricht und beim Kantor an der Schloßkirche, Zander, legte er den Grund im Violinspielen. Als Förderungsmittel zu seiner praktischen Ausbildung benutzte er die Verbindungen, in denen sein Vater mit Theater und Theatermitgliedern stand, indem er die Chöre einübte, den Correpetitor machte, im Orchester mitspielte u. s. w. — Alles aus bloßer Liebhaberei und Kunstbegeisterung. Daß er daneben allerhand Kompositionsversuche machte, wird nicht auffallen; dieselben, wie überhaupt sein Musiktreiben, setzte er auch fort, als er 1796 behufs des Studiums der Rechts- und Kameral-Wissenschaft die Universität seiner Vaterstadt bezog. Im J. 1796 erschien auch seine erste Komposition — ein Klavier-Konzert — bei André in Offenbach im Druck, so wie er

Digitized by Google

in demselben Jahre seinen ersten dramatisch-musikalischen Versuch — den Prolog „Das Dankopfer", zur Eröffnung des interimistischen Theaters im „Junkerhof" (nach dem Brande des eigentlichen Königsberger Schauspielhauses) komponirt — vor die Oeffentlichkeit brachte. 1797 folgte dann die komische Oper „Der Schlaftrunk", welche beifällig aufgenommen wurde, und nach seinem Abgange von der Universität im J. 1798 lieferte er ferner noch einige Kompositionen bei Gelegenheit der Huldigung des Königs von Preußen in Königsberg. Vom August des Jahres 1789 an bis in den Oktober des Jahres 1799 war er auf Reisen, die vorzüglichsten Städte Nord- und Süddeutschlands besuchend und sich eifrigst um Kunst und Künstler in denselben bekümmernd, auch in Dresden noch bei Naumann einigen Kompositions-Unterricht nehmend. Nach Königsberg zurückgekehrt, mußte er auf das dringende Verlangen seiner Eltern von der Idee der Künstlerlaufbahn absehen, seine kameralistischen Studien wieder aufnehmen und sich zum Staatsdienst vorbereiten. 1801 wurde er Referendar bei der Kriegs- und Domainenkammer in Berlin und 1804 Assessor. In letztgenanntem Jahre hatte er die Operette „Der Onkel" in Musik gesetzt, die aber nicht zur Aufführung kam, und im J. 1806 die Kotzebue'sche Posse mit Gesang „Eulenspiegel" komponirt, welche auf dem königl. Theater Glück machte. Die unglücklichen politischen Ereignisse der Zeit nach der Schlacht bei Jena trafen ihn, wie so viele Andere, materiell sehr hart und er verbrachte einige Jahre in ziemlich dürftigen Umständen, seine Existenz hauptsächlich durch Lektioniren fristend. Nach der im Jahre 1810 erfolgten Reorganisirung der Finanzverwaltung wurde er bei derselben zuvörderst kommissarisch beschäftigt, erhielt aber 1811 bei dem Institut der Seehandlung eine bleibende Anstellung. 1819 zum Hofrath ernannt, begleitete er 1822 den Präsidenten Rother zum Kongreß nach Verona, von da Ausflüge nach Florenz, Mailand und Venedig machend, und lebte dann fortwährend zu Berlin noch eine lange Reihe von Jahren in seinen Berufsgeschäften, unausgesetzt dabei aber auch in der geliebten Tonkunst thätig, bis er am 9. Mai 1853 verstarb. Von den Kompositionen des fleißigen, talentvollen und durchgebildeten Mannes sind noch anzuführen: die Opern „Feodore" (zuerst 1812 gegeben und im Klavierauszuge erschienen), „Der blinde Gärtner oder die blühende Aloe" (1813), „Die Alpenhütte" (1816), „Der Kyffhäuser Berg" (1817), „Das Fischermädchen" (1818, Text von Theodor Körner, im Klavierauszuge erschienen), „Ein Abend in Madrid, oder das verlorene Fenster" (1824), „Alfred der Große" (1830, Text von Theodor Körner, im Klavierauszuge erschienen); dann einige Messen, Kantaten, Hymnen, viele ein- und mehrstimmige Lieder, größere Klaviersachen u. s. w.; ferner hat er viele Klavier-Arrangements (zwei- und vierhändig) von Orchestersachen, Konzerten, Quartetten und Quintetten von Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow u. s. w. geliefert, und endlich ist er auch fleißiger Mitarbeiter an der leipziger allg. mus. Zeitung, der „Cäcilia", der „Berliner Musikzeitung" und anderer Blätter gewesen.

Schmidt, Ludwig, Schauspieler und Sänger, auch Violinvirtuos und Komponist, in der Mark Brandenburg geboren, war um 1780 Mitglied des gräflich Nostitzschen Operntheaters in Prag und zeichnete sich nicht nur als

Digitized by Google

Tenorsänger aus, sondern komponirte auch die Operette „Das gräfliche Fräulein", wie er auch italienische Opern durch Uebersetzungen für die deutsche Bühne einrichtete. Von 1784 bis 1786 war er Direktor der markgräflich anspach-bayreuthischen Hofschauspieler-Gesellschaft, ging dann auf Reisen und in den 90er Jahren treffen wir ihn in Frankfurt a. M. als Mitglied der dortigen Bühne, nebenbei auch mit Komponiren sich beschäftigend. 1805 war er nicht mehr in Frankfurt und fehlen überhaupt von da ab die Nachrichten über ihn.

Schmidt, Simon Georg, geb. zu Detmold den 21. März 1801, bildete sich unter Spohrs Leitung zu einem tüchtigen Violinspieler, war dann einige Zeit Kammermusikus in der koburger Kapelle und nachher Domkapellmeister in Münster. Von hier aus ging er 1829 als Konzertmeister der Gesellschaft Felix meritis nach Amsterdam, blieb hier bis 1832 und machte dann in den zwei folgenden Jahren Kunstreisen in Deutschland. Im J. 1834 erhielt er die Stelle als Musikdirektor der Museums-Konzerte in Halle und war anfangs der 40er Jahre noch in dieser Stadt. Von seinen Kompositionen werden angeführt: das Oratorium „Dem Könige", die Kantate „Die Weihe an die heilige Cäcilia", einige Ouvertüren, Violin-Konzerte und Variationen. — Seine Frau, Johanna, als die Tochter eines Musiklehrers Wolff zu Crefeld am 25. Oktober 1805 geb., hatte zu Anfang der 30er Jahre als Sängerin einen ziemlichen Namen. Sie war eine Schülerin von Wild, und auch Spohr ließ sich, während sie in Kassel sich eine Zeit lang aufhielt, ihre Ausbildung angelegen sein. In Münster mit S. verheirathet, ging sie mit diesem nach Amsterdam als Sängerin bei der Gesellschaft Felix meritis, reiste dann, mit ihm Konzerte gebend, in Deutschland und fixirte sich endlich ebenfalls in Halle.

Schmiedt, Siegfried, um 1756 zu Suhl geb., lebte von 1786 an in Leipzig, war daselbst Korrektor bei Breitkopf und machte sich durch Kantaten, Psalmen und andere Kirchenstücke, sowie durch Lieder und Klaviersachen vortheilhaft bekannt. 1796 errichtete er mit Rau gemeinschaftlich eine eigene Musikalienhandlung, die aber nicht prosperirte und nur bis 1798 bestand; dann zog er nach seiner Vaterstadt Suhl, heirathete hier die Wittwe eines Eisenhändlers, starb aber schon im J. 1799.

Schmitt, Aloys, vortrefflicher Klavierspieler und Komponist, geb. 1789 zu Erlenbach am Main, wurde von seinem Vater, der einige Jahre nach seiner Geburt als Kantor nach Obernburg versetzt worden war, bis in sein 11tes Jahr in der Musik unterrichtet, wie er ihm überhaupt eine sorgfältige Erziehung gab. Dann wurde er fünf Jahre lang Kompositionsschüler des Hofraths André in Offenbach, in dessen Hause er auch wohnte, ließ sich darauf in Frankfurt a. M. als Musiklehrer nieder und machte durch sein ausgezeichnetes Klavierspiel und seine nun erscheinenden Kompositionen in hohem Grade auf sich aufmerksam. Nach mehreren Jahren ging er auf längere Zeit nach Berlin, wurde von da nach Hannover als Hoforganist berufen, legte diese Stelle aber 1829, da er inzwischen zu einem ansehnlichen Vermögen gelangt war, freiwillig nieder und begab sich wieder nach Frankfurt, wo er seitdem in äußerlicher Selbstständigkeit als Virtuos, Komponist und

Digitized by Google

ALOYS SCHMITT.

Digitized by Google

Digitized by Google

nebenbei als Lehrer wirkend, ziemlich beständig lebt. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind erschienen: Sinfonien und Ouvertüren, Streichquartette und Streichtrio's, Konzerte für Klavier, Sonaten für Pianoforte und Violine, zwei- und vierhändige Klaviersonaten, Etüden für Klavier (seine verbreitetsten Produktionen und in der That auch wahrhaft ausgezeichnet), viele Rondo's Variationen und andere kleinere Stücke für Klavier, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge. Dann kennt man ferner von ihm noch die Oratorien „Moses" und „Ruth" und die Opern „Das Osterfest zu Paderborn", „Die Tochter der Wüste", „Valeria", „Der Doppelprozeß" (noch in Hannover komponirt). — Sein Sohn, Georg Aloys S., 1828 geboren und von ihm und Vollweiler praktisch und theoretisch in der Musik gebildet, ist ebenfalls ein geschickter Pianist und Komponist und wirkt seit 1856 als Hofkapellmeister in Schwerin. Einige Klavier- und Gesangsachen von ihm sind im Druck erschienen und in Frankfurt ist seine Oper „Trilby" zur Aufführung gekommen.

Schmitt, Jakob, ein jüngerer Bruder Aloys S's, geb. zu Obernburg am 2. November 1803, erhielt seine musikalische Ausbildung zuerst von seinem Vater und dann von seinem Bruder Aloys, als dieser nach 1816 in Frankfurt war. 1825 ging er als Musiklehrer nach Hamburg, wo er im Juni des Jahres 1853 starb. Er war ein trefflicher Klavierspieler und überhaupt äußerst begabter Musiker; sein unregelmäßiger Lebenswandel aber hemmte sein geistiges und materielles Forkommen und ließ ihn nie zu Dem kommen, was seine großen Anlagen eigentlich versprachen. Viele Rondo's, Sonaten, Fantasien, Notturno's, Etüden, Variationen ꝛc. sind von ihm im Druck erschienen; dann ist auch in Hamburg eine Oper von ihm, „Alfred der Große", gegeben worden, aber ohne Glück zu machen.

Schmitt, Johann Michael, aus Prag gebürtig, war eine Zeit lang Domkapellmeister in Augsburg und erhielt dann 1742 einen Ruf als Kapellmeister nach Mainz, wo er gegen 1780 starb, viele Kirchenkompositionen hinterlassend, von denen aber Nichts im Druck erschienen ist.

Schmitt, Joseph, lebte um 1766 als Cisterzienserm̈önch in der Abtei Eberbach im Rheingau und hatte als Violinspieler und Komponist einen guten Namen; gegen 1780 aber verließ er das Kloster, gab überhaupt den geistlichen Stand auf und ging nach Amsterdam, woselbst er eine reiche Frau heirathete und eine Musikalienhandlung und Notendruckerei anlegte. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mußte er in Folge der Revolutionswirren, die sich auch über Holland verbreiteten, sein Geschäft aufgeben, verlor auch einen großen Theil seines Vermögens, und ging nun nach Deutschland, resp. nach Frankfurt a. M., wo er 1801 als Musikdirektor angestellt wurde, sehr vortheilhaft wirkte und nach langwieriger Krankheit im J. 1818 starb. — Herausgegeben (in eigenem Verlag) hat er Sinfonien, Streichquartette und Trio's, Konzerte für verschiedene Instrumente, Violinduette, Quartette für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello und für Flöte, Violine, Viola und Violoncell, eine Violinschule u. s. w.

Digitized by Google

Schmitt, Lorenz, berühmter Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Obertheres bei Würzburg am 27. April 1731, erhielt als Knabe den ersten Violinunterricht, und zwar im Kloster Theres bei Würzburg; mit 15 Jahren schon war er so weit, daß ihn der Fürst von Greiffenklau zu Mainberg als Substituten in seiner Kapelle anstellen konnte, dabei ihm aber noch zu weiterer Ausbildung von Enderle Violin-Unterricht ertheilen lassend. 1755 nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste und dieser schickte ihn nach zwei Jahren noch auf Reisen durch Deutschland und Italien; in letzterem Lande genoß er noch den Unterricht des berühmten Tartini. Nach vier Jahren wieder in Würzburg zurück, nahm er, mit bedeutend erhöhtem Gehalt, seine Stelle wieder ein, wurde aber 1774 mit dem Titel Konzertmeister zum Dirigenten der würzburger Hofkapelle ernannt. Als solcher starb er im J. 1796. Allgemein wurde er zu den größten Violinspielern seiner Zeit gezählt. Komponirt hat er einige Violinkonzerte, von denen jedoch Nichts im Druck erschienen ist.

Schmitt, Nicolaus, ein Deutscher von Geburt, ging im J. 1779 nach Paris und erhielt als tüchtiger Künstler auf mehreren Blasinstrumenten, durch die Protektion des Herzogs von Zweibrücken, die Stelle als Musikmeister der Gardes-françaises. Nach der Revolution war er als Orchestermitglied verschiedener Theater thätig, so z. E. 1802 an dem Theater Montansier als erster Fagottist. Wahrscheinlich ist er bald nach 1802 gestorben. — Gestochen sind von ihm erschienen: Stücke für Harmoniemusik, Quintette für Blasinstrumente, Flöten- und Klarinettenduo's, Quartette für Blas- mit Streichinstrumenten u. s. w.

Schmittbauer, Johann Aloys, geb. am 8. November 1718 zu Bamberg, erhielt seine höhere musikalische Ausbildung in Stuttgart unter Jomelli's Leitung, kam dann nach Rastadt, von wo aus er gegen 1772 nach Karlsruhe als Kapellmeister des Grafen von Baden und Hochberg berufen wurde, und erhielt endlich in Karlsruhe auch die Stelle als Hofkapellmeister. Als solcher starb er erst am 24. Oktober des Jahres 1809. Erschienen sind von seinen zahlreichen Kompositionen: Messen und andere Kirchenstücke, Kantaten, Sinfonien, Quartette und Trio's für Streich- mit Blasinstrumenten, Orgelstücke, Lieder u. s. w.; auch sind von ihm die Opern: „Lindor und Ismene", „Das Grab in Arkadien", „Endymion" und „Herkules" zur Aufführung gekommen. Am meisten geschätzt waren unter allen diesen Sachen die Kirchenkompositionen. Außerdem ist noch zu bemerken, daß S. ein sehr guter Harmonikaspieler war und sich auch mit der Verfertigung von Harmonika's beschäftigte. Eine Schülerin auf genanntem Instrumente war z. E. die berühmte Kirchgessner.

Schmölzer, Jacob Eduard, ein vortrefflicher Flötenvirtuos, geb. zu Grätz in Steyermark am 9. März 1812, erhielt von seinem 7ten Jahre an Unterricht auf der Flöte und konnte mit 12 Jahren bereits sich öffentlich hören lassen. Später, der Musik sich ausschließlich widmend, hielt er sich noch zu höherer Ausbildung eine Zeit lang in Wien auf, und von 1834 an verbreitete er seinen Ruf auf verschiedenen Kunstreisen. Seinen Aufenthaltsort können wir nicht mit Bestimmtheit angeben; vermuthlich befindet sich der wahr-

Digitized by Google

haft ausgezeichnete Virtuos in Wien. Er hat Verschiedenes für sein Instrument, dann Orchestersachen, Lieder und auch die Oper „Der vierjährige Posten" (Text von Theod. Körner) komponirt.

Schnabel, heißt das Mundstück der Klarinette, des Bassethorns und auch der sog. Flûte douce. Auf dem Bassethorn und der Klarinette, die ganz einerlei Mundstück haben, ist dieses seiner Form nach einem Gänse- oder Entenschnabel ähnlich und mag daher auch wohl der Name rühren. Das Blatt (s. d.) wird vor die Aushöhlung des Schnabels gebunden und vibrirt frei, ohne jedoch durchzuschwingen, d. h. sich auch in die Aushöhlung selbst hineinbewegen zu können.

Schnabel, Joseph Ignaz, geb. zu Naumburg in Schlesien am 24. Mai 1767, wurde von seinem Vater, dem Kantor des genannten Ortes, frühzeitig in der Musik unterrichtet, welcher Unterricht aber, so wie seine ganze übrige Erziehung, eine Störung erlitt durch eine mehrjährige, nach einem Sturz des Knaben ins Wassers sich eingestellt habende Taubheit. Mit 12 Jahren, nachdem er sein Gehör wieder erlangt hatte, kam er nach Breslau, wo er das katholische Gymnasium besuchte und Diskantist an der St. Vincenzkirche wurde; darauf, nach absolvirtem Gymnasialkursus, erhielt er die freilich nur sehr kärglich dotirte Schullehrerstelle im Dorfe Paritz bei Naumburg, suchte hier für alle seine Entbehrungen Trost in der Tonkunst und schuf auch hier seine ersten Kompositionen. Im J. 1797 trieb ihn die Sehnsucht nach einem größern Wirkungskreise von seinem Dorfe fort und er wanderte nach Breslau, wo er das Glück hatte, gleich als Organist an St. Clara und Violinist bei dem Chore der St. Vincenzkirche anzukommen. Der freundschaftliche Umgang mit dem Musikdirektor Förster wirkte äußerst günstig auf seine künstlerische Fortbildung und 1799 publizirte er drei Messen, so wie er in der Magdalenenkirche ein großes Oratorium seiner Komposition zur Aufführung brachte, welche Produktionen nicht verfehlten, die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn zu richten. Bald darauf wurde er auch Vorgeiger im Theaterorchester, legte aber diese Stelle 1804 nieder aus Groll, weil ihm C. M. von Weber bei Besetzung des Musikdirektorpostens war vorgezogen worden. Entschädigt wurde er das Jahr darauf (1805) durch die Ernennung zum Domkapellmeister; von 1806 an dirigirte er die stehenden Winterkonzerte und 1812 erhielt er die Stelle als Universitätsmusikdirektor und Musiklehrer am katholischen Seminar. Der unermüdet thätige Mann, der in seinen Kreisen viel Gutes gewirkt hat, starb nach kurzer Krankheit am 16. Juni des Jahres 1831. — Außer einigen Kompositionen für Blasinstrumente, Gelegenheits-Kantaten, mehrstimmigen Liedern und Gesängen hat er eine sehr große Anzahl von Kirchensachen aller Art herausgegeben, die in Schlesien namentlich ungemein geschätzt waren. — Sein ältester Sohn, Joseph S., geb. im J. 1793, wurde von ihm zu einem tüchtigen Klavier-, Orgel- und Violinspieler gebildet, erhielt nachgehends eine Musiklehrerstelle zu Borkau bei Glogau und wurde 1829 Domorganist in letztgenannter Stadt. Ob er noch am Leben ist, wissen wir nicht. Er hat Einiges für Klavier und Violine, so wie ein- und mehrstimmige Lieder herausgegeben. Ein jüngerer Bruder von ihm, August S.,

Digitized by Google

lebte seit 1825 als Musiklehrer in Breslau, nachdem er vorher von der Regierung nach Berlin geschickt worden war, um daselbst Logiers System gründlich kennen zu lernen. — Ein Neffe des Domkapellmeisters Joseph Ignaz S., Carl S. (vielleicht ein Sohn des Klarinettisten Michael S., der in den 30er Jahren noch in Breslau am Leben war), ist in Breslau am 2. November 1809 geb., erhielt von seinem Vater und später von seinem Onkel, dem Domkapellmeister, musikalischen Unterricht und lebt jetzt als Musiklehrer und Komponist in Breslau. Er wird als tüchtiger Pianist gerühmt und hat auch schon an die 80 Werke — theils Vokal-, theils Instrumental- und vornehmlich Klaviersachen — im Druck erscheinen lassen. Auch die Opern seiner Komposition: „Alma von Geierstein", „Preciosa", „Griseldis" und „Die Frauen von Weinsberg" sind in Breslau zur Aufführung gekommen.

Schnarrwerk, auch Rohrwerk, dasselbe was Zungenwerk oder Zungenstimmen (s. d.).

Schnecke, der Name des oberen Theils am Halse der Geigeninstrumente, weil derselbe in einer gewundenen, schneckenartigen Form ausgeschnitten ist.

Schnegaß, Cyriacus, lat. auch Snegassius, geb. im J. 1546, war um 1578 Adjunkt der gothaischen Superintendentur zu Friedrichsrode, ward aber nachgehends wirklicher Superintendent daselbst und starb als solcher am 23. Oktober 1597. Er war ein eifriger Beförderer der Musik, komponirte selber und gab verschiedene Psalmen-Sammlungen, sowie auch eine Sammlung von Weihnachts- und Neujahrsmotetten verschiedener Komponisten seiner Zeit und von sich selber heraus (Erfurt, 1595, 2 Theile), endlich aber verfaßte er auch folgende didaktisch-theoretische Schriften: „Nova et exquisita monochordi dimensio" (Erfurt, 1590); „Isagoges musicae libri duo etc." (Erfurt, 1591, in einer zweiten und vermehrten Auflage ebendas., 1596); „Deutsche Musika für die Kinder und andere ꝛc." (Erfurt, 1592, und in einer zweiten Ausgabe ebendas., 1594; es ist dies eine kleine Singschule in deutscher Sprache und in Gesprächform abgefaßt).

Schneider, Franz, geb. 1737 zu Pulkau in Unterösterreich als der Sohn eines unbemittelten Zimmermanns, erhielt von dem Schulmeister des Ortes, der die ausnehmenden Fähigkeiten des Knaben wahrnahm, Unterricht im Gesange, Klavier-, Violin- und Orgelspielen, sowie in der Behandlung verschiedener Blasinstrumente. Mit 16 Jahren schon konnte er den Schulgehülfendienst in Weitzendorf und bald nachher die Kantorsstellen in Pulkau, Rötz und Pöggstall wechselsweise versehen, bis man ihn endlich auf Albrechtsbergers Empfehlung neben diesem als zweiten Organisten im Kloster Melk anstellte. Unter der Leitung des genannten Meisters bildete er sich in der Tonsetzkunst noch weiter aus, wurde später dessen Nachfolger als erster Organist und nachgehends auch zum Schulrektor ernannt. Als das Gymnasium von Melk nach St. Pölten verlegt wurde, ging er mit dorthin und versah neben seinen Schulbeschäftigungen auch noch den Chordirektordienst. Gest. ist er erst am 15. Februar 1812. Wie u. A. Forkel und Abt Vogler bezeugen, war S. ein großer Meister auf der Orgel und ein höchst gründlicher Tonsetzer. Er hat unzählige Kirchensachen

Digitized by Google

aller Art geschrieben, die aber sämmtlich Manuscript geblieben sind; gedruckt ist von ihm nur ein Heft Pastoralen für die Orgel.

Schneider, Friedrich, s. Schneider, Vater und Söhne.

Schneider, Georg Abraham, geb. im J. 1770 zu Darmstadt als der Sohn armer Eltern, trat zuerst bei dem Stadtmusikus seiner Vaterstadt in die Lehre, wurde nebenbei von dem Kantor Portmann, seinem nachherigen Schwiegervater, im Generalbaß unterrichtet und nahm dann als Hautboist in einem hessischen Regiment Dienste. Seine Fertigkeit auf dem Waldhorn machte, daß er gegen 1790 als Hofmusikus in Darmstadt angestellt wurde, von wo aus er 1796 auf Empfehlung des Großherzogs von Meklenburg als erster Hornist in die Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen nach Rheinsberg berufen wurde. Nach Auflösung dieser Kapelle wurde er 1803 in die königl. Kapelle aufgenommen, machte 1810 als Hornist eine Kunstreise durch Deutschland und einen Theil von Frankreich und Italien, und wurde nach seiner Rückkehr zum Musikdirektor und bald darauf zum königl. Kapellmeister ernannt. Gest. ist er zu Berlin am 19. Januar 1839. — S. war ein ungemein fruchtbarer Komponist und seine Erzeugnisse, vornehmlich im Fache der Instrumentalmusik, waren eine Zeit lang sehr beliebt; es sind von ihm im Druck erschienen: Sinfonien und Ouvertüren, Harmoniemusiken, Streichquintette und Quartette, Quartetten für Flöte und Streichinstrumente, Flötenquartette, Violin- und Flötenduo's, Konzerte für die gangbarsten Blasinstrumente u. s. w. — Alles in großer Anzahl. Ferner auch kannte man von ihm die Oratorien „Die Geburt Christi" und „Die Pilgrime auf Golgatha", Kantaten, Messen und andere Kirchenstücke, auch die Oper „Aucassin und Nicolette" und das Melodram „Cardillac".

Schneider, Georg Lorenz, geb. im J. 1765 zu Burgpreppach in Franken, wurde mit 8 Jahren Sängerknabe in Regensburg und besuchte in seinem 10ten Jahre die Schule in Nürnberg. Seine musikalischen Anlagen entwickelten sich so schnell und früh, daß er in seinem 15ten Jahre bereits eine Anstellung als Musikdirektor bei der Fürstin von Hohenlohe-Ingelfingen erhielt und, noch nicht 18 Jahre alt, in gleicher Eigenschaft nach Hildburghausen berufen wurde. 1792 kam er als Musikdirektor nach Koburg und war daselbst noch am Ende der 20er Jahre am Leben. — Von seinen Kompositionen waren besonders seine Lieder geschätzt und weit verbreitet; verschiedene Sammlungen derselben sind im Druck erschienen, und eins der beliebtesten davon: „Vergiß mein nicht, wenn dir die Freude winket", hat man oft irrthümlich Mozart zugeschrieben. Ferner erschienen von ihm eine Sinfonie, ein Klavier-Konzert und Sonaten für Klavier und Begleitung im Druck, so wie auch die Opern „Die Hochzeit im Bade" und „Alkol" zur Aufführung gelangten.

Schneider, Johann, geb. zu Lauder bei Koburg am 17. Juli 1702, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei dem Schullehrer und Organisten Müller daselbst, machte dann beim Kapellmeister Reinmann in Saalfeld drei Jahre lang Studien in der Komposition und im Klavierspielen, und ging endlich nach Leipzig, woer bei Joh. Seb. Bach seine Ausbildung vervollständigte, auch noch bei Graun und

Digitized by Google

Graf Unterricht im Violinspielen nahm. 1721 ward er in Saalfeld als Hoforganist und erster Violinspieler in der Kapelle angestellt, und 1726 erhielt er in letzterer Eigenschaft einen Ruf nach Weimar; Klavier und Orgel blieben indeß seine Hauptinstrumente. 1729 ging er von Weimar nach Leipzig als Organist an der Nikolaikirche und starb in genannter Stadt um 1778. Er wurde als vortrefflicher Orgelspieler geschätzt. Von seinen Kompositionen ist Nichts im Druck erschienen.

Schneider, Johann Georg Wilhelm, geb. zu Rathenow am 5. Oktober 1781, wurde von seinem Vater, Organisten daselbst, zwar in der Musik unterrichtet, aber doch zum Theologen bestimmt und besuchte deshalb zuerst das Gymnasium in Berlin und dann die Universität Halle. Hier profitirte er in Beziehung auf seine musikalische Bildung durch Türks Umgang und Rathschläge, und nach seinem Weggange von der Universität beschloß er dann auch, ganz der Kunst zu leben. Er habilitirte sich in Berlin als Musiklehrer, trat als Klavierspieler in Konzerten auf und komponirte, starb aber schon am 17. Oktober 1811 an der Schwindsucht. Von seinen Arbeiten sind Klaviersachen und Lieder im Druck erschienen; auch hat er unter dem Pseudo-Namen der Gebrüder Adolph und Julius Werden zwei Jahrgänge eines „Musikalischen Taschenbuches" (Penig, 1803 und 1805) herausgegeben.

Schneider, Johann Gottlieb, } s. Schneider, Vater und Söhne.
Schneider, Johann Gottlob, }

Schneider, Julius, Sohn des Kapellmeisters Georg Abraham S. (s. d.), geb. zu Berlin im J. 1805, machte seine musikalischen Studien unter der Leitung Ludwig Bergers und Bernhard Kleins und beabsichtigte zuerst, die Virtuosen-Karriere einzuschlagen. Nach mehrfachem öffentlichen Auftreten als Klavierspieler gab er indeß diese Idee auf und warf sich mehr auf Komposition, Gesangbildung u. s. w. Nachgehends ward er königl. Musikdirektor, auch Mitglied der berliner Akademie der Künste, und lebt noch in der preußischen Hauptstadt als Lehrer und Dirigent mehrerer Gesangvereine. Von seinen Kompositionen, die ein schönes Talent bekunden, sind zu nennen: die Oper „Orlando", die Operette „Jery und Bätely", das Oratorium „Luther", 8 Kantaten, 20 Psalmen und Motetten, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Klavier- und Orgelsachen. Mancherlei von diesen Arbeiten ist im Druck erschienen.

Schneider, Maschinka, s. Schubert, Franz (Violinspieler).

Schneider, Matthias, geb. 1778, ein berühmter Orgel- und Klavier-Instrumentenbauer zu Bern, wo er am 24. August 1838 starb. Eins seiner größten Werke ist die Orgel in der deutschen Kirche zu Neufchatel.

Schneider, Vater und Söhne, auch die große Familie Schneider genannt (namentlich in Rücksicht auf die beiden S. unter B. und C.).

A) Johann Gottlob Schneider, geb. am 1. August 1753 in Alt-Waltersdorf bei Zittau als der Sohn des Häuslers und Zwillichwebers Johann Christoph S., zeigte schon frühzeitig Neigung und Anlage zur Musik und erhielt vom 10ten Jahre an bei Gottlob Stolle, Schulmeister in Haynewalde,

Digitized by Google

Christian Menzel, Schulmeister in Großschönau, und Tobias Lange, Organist in Waltersdorf, Unterricht im Klavier-, Violin- und Orgelspiel, so wie auf den gebräuchlichsten Orchesterinstrumenten. Er machte so gute Fortschritte, vornehmlich im Orgelspielen, daß ihm sein Lehrer, der Organist Lange, gar bald als seinen Ersatzmann beim sonntäglichen Gottesdienste verwenden konnte. Selber nicht zufrieden aber mit seinen Leistungen, ging S. wöchentlich zwei Mal nach Zittau zu dem damals berühmten Organisten Trier (einem Schüler Seb. Bachs), um noch durch dessen Unterweisung zu profitiren. Bei alledem aber mußte er fleißig das väterliche Handwerk, die Weberei, ausüben und durfte die Neigung zur Kunst nur in den Feierstunden befriedigen. Auf Bitten einiger Nachbarn fing er an, deren Kindern Schulunterricht zu ertheilen, da die eigentliche Schule sehr entfernt lag, doch wurde ihm das Handwerk gelegt, und erst 1779, nachdem er 1774 schon als Organist in Waltersdorf angestellt worden war, wurde er zum Unterschulmeister ernannt. Die Weberei trieb er dabei immer fort, denn beide erwähnte Stellen waren nur kärglich dotirt; erst als er 1787 die Hauptschulstelle und das Organistenamt in Alt- und Neu-Gersdorf erhielt, brauchte er den Webestuhl gar nicht mehr zu besteigen. Er konnte nun mit ungetheilter Liebe und Hingebung, ohne Störniß durch Sorgen ums tägliche Brod, sich der Pflege der geliebten Musik und der Wartung seiner Aemter widmen. Und das that er denn auch sein ganzes langes Leben hindurch. 1832 erhielt er die zum königl. sächsischen Civil-Verdienst-Orden gehörende goldene Medaille, und am 16. Mai 1837 feierte er sein 50jähriges Jubiläum in Gersdorf. Drei Jahre darauf, am 3. Mai 1840, starb der hochbetagte und würdige Mann, dessen Andenken noch jetzt fortlebt in manch' geistlichem Liede und in manchem Kirchenstücke, die er in frommer Weihe gesetzt hat, und die noch immer gern gehört werden von den erzgebirgischen Gemeinden. — Er war zwei Mal verheirathet Seine erste Frau, Eleonore geb. Schneider aus Waltersdorf, gebar ihm einen Sohn, der aber in der Jugend verstarb, und eine Tochter (diese Frau hatte er von 1770 bis 1781); seine zweite Frau war die geborene Anna Rosine Häniſch aus Johnsdorf; er verheirathete sich mit ihr im Jahre 1782 und sie gebar ihm die nachfolgenden Söhne.

B) Friedrich Schneider, oder vollständiger: Johann Christian Friedrich S., der berühmte Tonsetzer, geb. am 3. Januar 1786 zu Alt-Waltersdorf. Er hatte kaum das 4te Lebensjahr vollendet, als der Vater mit ihm den Musik- und resp. Klavier-Unterricht begann, dem schon ein Jahr später (1791) die Unterweisung auf der Orgel folgte. Nach und nach kamen alle Instrumente daran, mit denen der Vater sich selbst befreundet hatte, und natürlich auch der Generalbaß. Sein ganzes Leben lang sprach der Sohn mit dankbarster Erinnerung von diesem Unterrichte, der ihm eine feste Grundlage für seine musikalische Fortbildung gab, und mit welchem zugleich der Geist der Ordnung, des Fleißes und der Arbeitsfreude in ihn kam, welcher ihn bis zu seinem letzten Augenblicke nicht verlassen hat. Mit 8 Jahren sang Friedrich bei den Kirchenmusiken mit, löste seinen Vater ab und zu auf der Orgelbank ab, ja half ihm sogar beim Musikstundengeben. Mit 9 Jahren machte er seine ersten

Digitized by Google

Kompositionsversuche und im J. 1798 schrieb er seine erste Sinfonie — auch bei ihm entwickelte sich also, wie bei den meisten großen Musikern, die künstlerische Anlage im frühesten Alter. Es ist diese Erscheinung, der wir sowohl bei bedeutenden Komponisten als Virtuosen mit nur sehr wenigen Ausnahmen begegnen, ein Fingerzeig der Natur, daß die Musik dem innersten Wesen des Menschen entquillt, jener geheimnißvollen Organisation, welche das Psychische in uns bedingt und das Gefühlsleben zu vorherrschender Thätigkeit ruft; daß sie der Entwickelung des Verstandes vorauseilt und die Thätigkeit desselben nur zum Ordnen und Sichten, nie aber zum Erfinden gebraucht, woraus dann von selbst folgt und durch die Erfahrung bestätigt wird, daß die Reflexion keine wahre Musik zu erzeugen im Stande ist. Doch kehren wir zu Friedrich S. zurück. Im November des Jahres 1788 wurde er nach Zittau aufs Gymnasium gethan (nachdem er vorher ungefähr ein halbes Jahr in Neusalz bei seiner dort verheiratheten Stiefschwester zugebracht und bei dem dortigen Oberpfarrer Vorstudien im Lateinischen, Griechischen ꝛc. gemacht hatte), und hier zeichnete er sich durch Fleiß und leichte Auffassung in allen Lehrgegenständen aus; eine besondere Anlage und Vorliebe bekundete er merkwürdigerweise für diejenige Wissenschaft, welche am wenigsten die Phantasie in Anspruch nimmt, für die Mathematik. Schon vorher aber war in seiner musikalischen Entwickelung ein wichtiger Scheidepunkt eingetreten, einer von jenen einflußreichen Augenblicken, in welchen eine bisher ungekannte Größe in wirklicher Erscheinung vor uns hintritt, ein Ideal, das die Seele dunkel ahnte, sichtbar verklärend, und wie ein plötzlicher Lichtstrahl das in uns schlummernde Bewußtsein entzündend. Der 11jährige Knabe ging im J. 1797 mit seinem Vater nach dem nahe gelegenen Städtchen Rumburg. Dorthin hatte sich eine Schauspielergesellschaft verirrt und Friedrich saß zum ersten Male in seinem Leben vor dem Vorhange, der die Geheimnisse der Bühne verhüllt, voll Erwartung und Sehnsucht. Zwar mochte das Orchester weder vollständig noch vorzüglich sein; aber wie wurde trotz alledem dem Knaben zu Muthe, als zum ersten Male Töne von Mozart an sein Ohr schlugen! Welch' ein wogender Aufruhr und welch' eine selige Befriedigung in seinem Herzen während der ganzen Aufführung der Oper, die keine andere war, als die wunderbare „Zauberflöte"! Der Knabe war wie durch einen wirklichen Zauber gebannt, ja, er war ihm von da an auf sein ganzes Leben verfallen, denn dieser mächtige Eindruck war entscheidend für ihn; von dem Augenblicke an gehörte sein ganzes Dasein der Kunst, die ihr wunderbares Reich mit Einem Male in all ihrer Herrlichkeit vor ihm aufgeschlossen hatte. Dem Vater entging die gewaltige Wirkung der Mozartschen Musik auf den Knaben keineswegs; er schaffte ihm die eben bei Breitkopf & Härtel erschienene erste Ausgabe von Mozarts Klavierwerken an; Friedrich kannte nichts Höheres und Lieberes, als ihr Studium, und so wurde Mozart der stille, aber einflußreiche Lehrer des Knaben. — In Zittau verfolgte er als Gymnasiast seine musikalische Ausbildung trotz vieler Hemmnisse und genoß den Unterricht des Organisten Unger und des Kantors Schönfelder, so wie der um die zittauer Konzertmusik hochverdiente Kaufmann Exner und der Kandidat Flaschner ihm mit

Digitized by Google

Rath und That zur Seite standen. Für das Studium der Komposition fand er weder in Zittau noch später in Leipzig eine eigentliche Anleitung; er war dabei lediglich an die Betrachtung und Durchdringung der Werke großer Vorbilder gewiesen, deren Partituren ihm sein Vater schickte, oder die er sich selbst aus den Stimmen zusammentrug. Das Letztere that er besonders auch mit vielen Werken Haydns, und wenn ihm Mozart das innere Bewußtsein seines Talents und seiner Bestimmung zum Musiker erschloß, so kann man auf der andern Seite sagen, daß Haydn in der Komposition sein Führer wurde. So sehr nun auch der Vater die musikalische Entwickelung seines Sohnes begünstigte und förderte, so war er doch dagegen, daß dieser sich, wenigstens jetzt schon, ganz und gar der Musik widmen sollte; er bestand auf dem vollständigen Durchmachen des wissenschaftlichen Lehrgangs des Gymnasiums und auf dem Besuche der Universität. Wenngleich Friedrich schon in Zittau gar gern sich der Kunst allein in die Arme geworfen hätte, so hat er doch jener Festigkeit seines Vaters die treffliche wissenschaftliche Bildung zu danken, welche sich selten in einem solchen Grade bei einem Musiker findet. Diese erleichterte ihm die richtige Auffassung der Poesie, so wie die Einsicht in die Theorie der Kunst, und befähigte ihn zu klarer, logisch scharfer Darstellung, sowohl durch das lebendige Wort als Lehrer, wie durch den Druck als Schriftsteller. In Zittau machte er übrigens auch schon die Schule des Lebens durch, in welcher der Mensch sich auf die eigenen Füße stellen und unter tausend äußeren Hindernissen das Ziel, das seinem Innern vorschwebt, fest im Auge halten lernt. Er gehörte wahrlich nicht zu den Glücklichen, denen von Jugend auf die reichsten und mannigfachsten Förderungsmittel ihrer Bildung zu Gebot standen. — Wie sehr war seine Lage von den hebenden Verhältnissen verschieden, in welchen z. B. Meyerbeer, Mendelssohn, Hiller u. A. ihre Jugend verlebten! S. stand schon als Knabe seinem Vater im Lehren bei, gab dann als Gymnasiast musikalischen Unterricht, besonders Klavierstunden, sang als Präfekt des Chores auf der Straße vor den Häusern, was zu damaliger Zeit in den sächsischen, märkischen und thüringischen Städten eine Haupteinnahme für arme Gymnasialschüler war — die sogenannte Currende —, und spielte, wenn in Zittau Theater war, im Orchester mit. Und bei alledem machte er seinen Kursus in Prima bis zur Reife zur Universität durch, übte den Chor ein, schrieb unzählige Sachen in Partitur, komponirte Sonaten für Klavier und ein- und mehrstimmige Sachen für Gesang, schrieb Harmoniemusik aller Art für den Stadtmusikus, versuchte sich in Messen, Hymnen, Sinfonien — aber hatte bei allem Ueberfluß von Gedanken im Kopfe nur gar zu oft Mangel an Münze im Beutel. Durch sein Talent und seine ehrenwerthe Thätigkeit gewann er sich allmählich Gönner und Freunde in Zittau nnd auch in Görlitz; sein erstes Werk — drei Klavier-Sonaten — erschien durch die Vermittelung eines Kunstfreundes im J. 1804 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck. Zu Ostern des Jahres 1805 verließ er das Gymnasium und bezog im Oktober desselben Jahres die Universität Leipzig. Er scheint sich hier einem besondern Fachstudium nicht gewidmet zu haben, sondern hörte mehr diejenigen Vorlesungen, welche seine allgemeine wissenschaftliche Bildung fördern

Digitized by Google

konnten. Er wurde mit den Professoren Platner und Carus, mit den Tonkünstlern und Kritikern Schicht, A. E. Müller, Rochlitz und Wendt bekannt und mit den meisten von ihnen innig befreudet. Namentlich wurde ihm der Umgang mit Rochlitz von großem Nutzen und es bildete sich zwischen beiden Männern ein schönes Verhältniß, das bis zu Rochlitzs Tode bestand. Ueberhaupt wurde Leipzig für S's künstlerische Entwickelung und auch für die künftigen äußeren Verhältnisse seines Lebens entscheidend. Während er seinen Gesichtskreis durch das Gute, was dort von Musik zu hören war, erweiterte, seine Einsicht in die musikalische und ästhetische Wissenschaft durch den Umgang mit Männern wie Schicht und Rochlitz vertiefte, trat er als Pianofortespieler öffentlich auf, brachte mehrere von seinen Kompositionen zur Aufführung und erregte sowohl dadurch, als durch seinen gründlichen Unterricht Theilnahme und Anerkennung. Schon im J. 1806 wurde ihm der Gesang-Unterricht in der Wendlerschen Freischule übertragen und 1807 ernannte man ihm zum Organisten an der Pauliner-Kirche. Diese Stelle gab er im J. 1810 auf, um bei der neu errichteten Joseph Seconda'schen Operngesellschaft, die abwechselnd in Leipzig und Dresden Vorstellungen gab, als Musikdirektor einzutreten. Er hatte sich zwar schon früh, besonders in Zittau als Chorpräfekt, im Dirigiren geübt, doch war ihm diese neue Stellung in Bezug darauf von großem Werthe und Nutzen, und auch er fand den Satz bewährt, daß das Direktionspult der Oper erst die wahre Schule für den Dirigenten ist. Im Frühjahr 1813 gab er die Stelle auf, in der T. A. Hoffmann, der Verfasser der „Phantasiebilder", sein Nachfolger wurde, und trat das Amt eines Organisten an der Thomaskirche an. Nicht lange darauf trat ihm Schicht die Leitung der von ihm errichteten Singakademie ab nnd von nun an ward ihm Muße, sich dem Schaffen größerer musikalischer Werke zu widmen. Jetzt entstand die große Vokal-Messe in F-Dur, die er dem König von Sachsen widmete, und für die Akademie schrieb er außer diesem trefflichen Werke noch vier Vokal-Messen. Die Errichtung der Liedertafel im J. 1815 führte ihn auch auf das Gebiet der Komposition für 4stimmigen Männergesang, auf welchem er bekanntlich von jener Zeit an Bedeutendes geleistet hat. In demselben Jahre machte er nähere Bekanntschaft mit dem Dichter J. A. Apel, der ihm seine Dichtung „Das Weltgericht" übergab. Die Komposition dieses Werkes trug S. drei Jahre lang im Kopfe und Herzen mit sich herum. Er übernahm während dieser Zeit (im J. 1817) die Musikdirektor-Stelle am neu errichteten Stadttheater in Leipzig, wofür er mehrere Sachen komponirte — u. A. die Musik zu dem Festspiel „Die Königseiche" (mit der Ouvertüre über „God save the king") und die Musik zur „Braut von Messina" (wovon die Ouvertüre 1819 im Druck erschien) — und schrieb erst im J. 1819, und zwar in kurzer Zeit (vom 6. Januar bis 21. Februar), das Oratorium nieder, welches seinen Ruhm durch die Welt zu tragen bestimmt war. Am 6. März 1820 wurde das Werk in Leipzig zuerst aufgeführt, und erlangte bald eine solche Theilnahme und Anerkennung in ganz Deutschland, wie sie lange kein Werk in solcher Einstimmigkeit und in solchem Maße gefunden hatte. Es verdankte diesen großen Erfolg einzig und allein sich selbst; weder schreibende und schreiende Propagan-

Digitized by Google

disten, noch wandernde Missionen traten dafür auf, aber dennoch war in den nächstfolgenden Jahren kaum ein Musikfest ohne S's „Weltgericht" denkbar. Die Verschmelzung des dramatischen und des bisherigen oratorischen Stils, der Reichthum an Melodien, welche, wenn auch nicht genial erfunden, doch einem seltenen Talente für Gesang-Kompositionen entströmt waren und durch Einfachheit und natürlichen Fluß auf der Stelle für sich einnahmen, die Einführung der vier Engelstimmen als Vokal-Quartett und des Posaunen-Quartetts im Orchester, die durchweg selbstständige, mit den zartesten Melodien einzelner Soli verzierte Instrumentalbegleitung, die große Klarheit der Harmonie bei aller Neuheit und Fülle der Instrumentirung, endlich die hohe Meisterschaft in der polyphonen Schreibart, welche es dem Tondichter möglich machte, unvereinbarliche Mächte, wie die strenge Form der Fuge und die frei schaffende Fantasie, zum Bündniß zu zwingen — das waren im Allgemeinen die Vorzüge, welche das neue Oratorium zu einer Berühmtheit trugen, wie sie seit den Zeiten von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" nicht dagewesen war. Es ist unmöglich, alle die Orte aufzuzählen, an welchen das Werk schon in den nächsten Jahren aufgeführt wurde; es brach sich nicht langsam, sondern mit Einem Male Bahn. Nach der ersten leipziger Aufführung waren noch im J. 1820 die Aufführungen in Berlin, Prag und Quedlinburg (bei dem Musikfest daselbst, von Spohr dirigirt), dann im J. 1821 die zu Köln, welches damals an den Pfingstfeiertagen zum ersten Male das niederrheinische Musikfest in seinen Mauern feierte und S's „Weltgericht" zur Festeinweihung wählte, und die zu Dessau am 24. Oktober die hervorragendsten. Die letztere leitete der Komponist selbst, der seit einem halben Jahre bereits die dortige Kapellmeisterstelle bekleidete und die Einnahme des Abends — sie betrug 600 Thaler — zur Gründung eines Pensionsfonds für die Wittwen der Kapellmitglieder bestimmt hatte. Uebrigens gab es wohl keine Stadt in ganz Deutschland, welche nur einen Gesangverein besaß, in welcher nicht in dem nächsten Jahrzehend das „Weltgericht" wenigstens am Klavier gegeben worden wäre, während an vielen Orten außergewöhnliche Kräfte zu glänzenden Aufführungen vereinigt wurden, von denen S. die zu Berlin, Magdeburg, Altenburg, Luckau, Halle, Braunschweig, Erfurt, Bernburg, Cöthen, Rathenau u. s. w. selbst dirigirte. Die Komposition des „Weltgerichts" wurde für S. nicht nur die bedeutendste Stufe zu seiner Berühmtheit als Tondichter, sondern auch zu einer höchst ehrenvollen, einflußreichen und für die Kunst wirksamen Stellung im Leben. Und merkwürdigerweise führte nicht bloß der innere Werth des Werkes die Veränderung in seiner Berufsstellung herbei, sondern es knüpfte sich auch an eine Aufführung desselben die verhängnißvolle äußere Veranlassung dazu. Es war die oben erwähnte Aufführung zu Quedlinburg. Dorthin strömte eine Menge von Künstlern zusammen, um das neue Werk zu hören; unter ihnen auch der herzogl. dessauische Musikdirektor Reinecke. Auch S. war unter den Zuhörern, da, wie schon gesagt, Spohr dirigirte. Auf dieser Reise kam Reinecke durch einen unglücklichen Sturz mit dem Wagen ums Leben und der Herzog von Dessau berief S. als Kapellmeister und Organist an der Schloßkirche nach Dessau. Dorthin kam er zum Antritt seiner neuen

Digitized by Google

Stellung am 1. März 1821 und wurde von dem Hofe und den Künstlern und Kunstfreunden aufs Freundlichste und Ehrenvollste empfangen. Er fand in Dessau einen Boden, der für Alles, was Kunst heißt, vortrefflich vorbereitet war. Hier hatte der Geist eines der edelsten und hochgebildetsten deutschen Fürsten, des Herzogs Leopold Friedrich Franz, in einer beinahe 60jährigen Regierung gewaltet. Ihm war Nichts fremd, was die höchsten Interessen der Menschheit berührt, und während er das materielle Wohl seines Landes durch geordnete Verwaltung, Anlage von Kunststraßen, Verbesserungen des Landbaues u. s. w. zu einem beneidenswerthen Zustande erhob, vergaß er nie und nirgends die Förderung von allem, was jene unsichtbaren Güter des Lebens schafft, die nur durch Wissenschaft und Kunst errungen werden können, und wirkte in dieser Hinsicht weit über die engen Grenzen seines Erbes hinaus. Bereichert mit den Eindrücken, welche mehrfache Reisen durch Italien, die Schweiz, Frankreich, Holland und Großbritannien ihm gegeben, verwirklichte er in seiner Heimath in den gegebenen Verhältnissen die Ideen des Nützlichen, Guten und Schönen, welche Kopf und Herz bei ihm einnahmen. Was er für Gartenkunst, Architektur und bildende Kunst gethan, ist weltbekannt; wir erwähnen für unsern Zweck nur noch im Besondern die Gründung der Kapelle und des Theaters. Sein hochherziger Sinn war auf seinen Enkel Leopold übergegangen, welcher seit seinem Regierungsantritte im J. 1817 alle die vom Großvater gepflanzten Keime mit edler Pietät und eigener Vorliebe für die Kunst gepflegt hat. Hier also, an einem für Kunst jeglicher Art empfänglichen Orte, fand S. einen Wirkungskreis, in welchem er sich zur Aufgabe machte, die musikalische Bildung in allen Kreisen zu fördern nnd auf eine hohe Stufe zu bringen. Er gründete am 1. Mai 1821 die Sing-Akademie und am 15. Oktober desselben Jahres die Liedertafel, letztere mit dem geistvollen Dichter Wilhelm Müller zusammen, eine Verbindung, welcher der deutsche Männergesang manch schönes Gedicht und manch treffliches Lied zu verdanken hat. Er richtete ferner Abonnements-Konzerte ein, deren Ertrag dem Wittwenfonds der Kapelle zu Gute kam, zu welchem die erste Aufführung des „Weltgerichts" in Dessau den Grund gelegt hatte. Die Einführung regelmäßiger Musikaufführungen in der Schloßkirche, sowie eines Choralbuchs zu dem neuen Landes-Gesangbuch war sein Werk, und durch die Gründung des musikalischen Instituts (im J. 1831) dehnte er seine Wirksamkeit weit über die Grenzen seines Berufes aus. Diese Musikschule erwarb sich sehr bald einen großen Ruf; S. leitete sie 15 Jahre lang mit Eifer und Liebe und wirkte durch Lehre und praktische Anleitung namentlich zur Verbreitung gründlicher musikalischer Kenntnisse und zur Grundlegung einer gediegenen Geschmacksrichtung in erfolgreicher Weise auf seine Schüler. Es haben dort 125 Zöglinge ihre Bildung erhalten, unter ihnen Gathy, Flügel, Otten, Dürrner, Markull, Derckum, Uhlig, Rob. Franz, Willmers, Saloman und viele andere tüchtige Musiker. (Im J. 1852 wurde die Anstalt durch Theodor S., den jüngsten Sohn Friedrichs, wieder ins Leben gerufen, konnte sich aber zu dem früheren Glanze nicht emporarbeiten und. behielt mehr den Charakter einer bloßen Privat-Musikschule, die nur von Einheimischen [Dessauern] besucht wurde.) Unter dieser Lehrthätigkeit litt S's Berufs

Digitized by Google

thätigkeit nicht im Geringsten; er leitete die Aufführungen der Oper (im Winterhalbjahre), die wöchentlichen Orchesterproben, die Kirchenmusiken u. s. w. auf solche Weise, daß die dessauische Kapelle, deren Elemente stets gut gewesen waren, sehr bald den Ruf eines der besten deutschen Orchester erlangte. Ueberhaupt wurde S. von seinen Zeitgenossen so allgemein als ausgezeichneter Dirigent anerkannt, daß er außerhalb Dessau sechsundsechzig Musikfeste und große Aufführungen dirigirte. Sein Leben im Allgemeinen war eine rastlose Thätigkeit; aber ein Glück für ihn war es, daß diese Thätigkeit trotz eines mannigfach bewegten äußeren Lebens an einer festen Stellung einen Halt fand und sich auf eine ganz bestimmte, wenn auch sehr ausgebreitete Wirksamkeit konzentriren konnte. Dadurch hauptsächlich und dann durch die Fruchtbarkeit seines Conceptions-Vermögens, gepaart mit einer unerhörten Fertigkeit im Handwerk, ist es zu erklären, daß er bei der Masse von Beschäftigungen, bei der außerordentlichen Berufs-Pünktlichkeit, die sich auch auf die langweiligsten und verdrießlichsten Schreiber- und Ordnergeschäfte erstreckte, bei den vielen Ansprüchen an ihn von außen her, bei den zahlreichen Reisen und seiner Empfänglichkeit für das gesellige Leben noch Zeit und Begeisterung für eine fabelhaft reiche schöpferische musikalische Thätigkeit gefunden hat. Außer den theoretischen Unterrichtswerken: „Vorschule der Musik" (Leipzig, 1806), „Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst" (Leipzig, 1821), „Handbuch des Organisten" (4 Theile, Halberstadt 1828—29), ferner Elementarübungen für Gesang, Schulliedern, Solfeggien, geistlichen und weltlichen Gesängen, die alle ohne Opuszahl herausgekommen sind, erschienen 105 Werke von ihm in Druck, von denen anzuführen sind die Oratorien: „Das Weltgericht" (1819 komponirt), „Die Sündfluth" (1823), „Das verlorene Paradies" (1824), „Pharao" (1828), „Christus das Kind" (1829), „Gideon" (1829), „Absalon" (1830), „Gethsemane und Golgatha" (1838). „Das Weltgericht", „Absalon" und „Gethsemane" erschienen nebst dem Klavierauszuge auch in Partitur, die übrigen nur als Klavierauszüge. Ferner: die Messen Op. 39 und Op. 55 (die erstere reine Vokalmesse), der 24ste Psalm, mehrere Psalmen und Hymnen für Männerchor, kleinere religiöse Chorgesänge in mehreren Sammlungen, 9 Ouverturen (darunter besonders bekannt die über den dessauer Marsch, über akademische Lieder und die zur „Braut von Messina"), mehrere Streichquartette, viele Sonaten für Klavier allein und für Klavier mit anderen Instrumenten, Klaviertrio's und Quartette, ein Klavier-Konzert, Capriccio's, Polonaisen und andere Tänze, sowie Märsche für Klavier, zahlreiche ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge u. s. w. Wenn diese Angaben allein schon von einer merkwürdigen Thätigkeit Zeugniß geben, so muß man vollends erstaunen, wenn man erfährt, welch eine Menge von Kompositionen er noch ungedruckt hinterlassen hat. Es bestehen diese in den Oratorien: „Die Höllenfahrt des Messias" (1810 komponirt), „Die Todtenfeier" (1821), „Jesus Geburt" (1825), „Christus der Meister" (1827), „Das befreite Jerusalem" (1835), „Salomonis Tempelbau" (1836), „Bonifacius" (1837, blieb unvollendet), „Christus der Erlöser" (1838); ferner in vielen Kantaten, Hymnen und Psalmen, Motetten, Chorarien, 23 Sin-

Digitized by Google

sonien (darunter die in H-moll am bekanntesten gewordene), verschiedene Ouverturen, einer Unzahl von Klaviersachen aller Art, ein- und mehrstimmigen Liedern, Streichquartetten, Konzerten für verschiedene Instrumente u. s. w., und endlich den Opern: „Der Wahrsager", „Claudine von Villabella", „Alwins Entzauberung", „Der Zettelträger", „Der Scheerenschleifer", „Schwanhilde" (unvollendet), welche in die Zeit von 1805 bis 1827 fallen. — Ein solches Verdienst, wie S. sich als Komponist, als Lehrer und theoretischer Schriftsteller, als Kapellmeister und Dirigent um die Tonkunst erwarb, konnte von ganz Deutschland und vom Auslande nicht unbeachtet bleiben; es bedurfte der Posaunen und Lärmtrompeten ebenso wenig, als der klügelnden Nachweisungen seines Werthes; — es beruhte auf Thaten, nicht auf Worten. Von allen Seiten strömten ihm die ehrenvollsten Zeichen der Anerkennung zu. Schon im J. 1825 ernannte ihn sein Herzog zum Hof-Kapellmeister. Der Orden Albrechts des Bären, der Ernestinische Hausorden, der Rothe Adler-Orden III. Klasse, der Danebrog zierten seine Brust. Die Universität Halle ernannte ihn 1830 zum Doktor der Musik, Leipzig zum Doktor der Philosophie. Er war Mitglied der königl. preußischen Akademie der Künste in Berlin, der königl. schwedischen Musik-Akademie zu Stockholm, des Conservatoriums zu Paris, sowie zahlloser anderer musikalischer Gesellschaften und Vereine, Liedertafeln u. s. w.; mannigfacher Ehrengeschenke von fürstlichen Personen nicht zu gedenken. — Seine sonst kräftige Gesundheit wurde ungefähr seit dem Jahre 1850 durch ein Leberleiden angegriffen, auch hatte er von der Zeit an öfter schlagflußartige Anfälle, doch raffte er sich immer wieder empor, bis ihn während einer Aufführung des „Fidelio", den er am 11. November 1853 dirigirte, eine sichtliche Ermattung überfiel und er nach Hause gebracht werden mußte. Er sollte auch das Krankenlager nicht wieder verlassen, und verschied am 23. November 1853 Abends 7½ Uhr — in demselben Augenblicke, als im Abonnements-Konzerte seine Jagd-Ouverture gespielt wurde. Von nah und fern bewies man der Wittwe und der Familie die allgemeinste Theilnahme. Sein Begräbniß am 26. November war ein feierliches und würdiges. Auf einem vom Herzoge selbst angewiesenen ausgezeichneten Platz (auf dem dessauer Gottesacker) wurde der Sarg unter Gesang, nach Weihe und Predigt, ins Grab gesenkt. Vom 23. bis 27. November blieb das Theater in Dessau geschlossen; am 30. November fand eine Gedächtnißfeier in der Schloßkirche durch die Aufführung von Mozarts „Requiem" statt, welches Werk der Verewigte noch wenige Wochen vorher behufs einer Feier des Todestages Mozarts mit der Sing-Akademie durchnahm, wohl kaum ahnend, daß er es für sich selber studiren ließ. — Von S's Kindern haben sich drei Söhne der Musik gewidmet: 1) Bernhard S., geb. zu Leipzig am 22. Oktober 1819, bildete sich in Dessau unter Drechslers Leitung zum Violoncellisten und studirte bei seinem Vater die Komposition, dann wurde er in der dessauer Kapelle angestellt, welche er aber zu Anfang der 40ger Jahre verließ, um ins magdeburger Theater-Orchester als erster Cellist zu treten, und fungirte einige Jahre darauf beim Theater in Magdeburg als Musikdirektor. Nachdem er nach Verlauf einiger Jahre diese Stelle aufgegeben hatte, ging er

Digitized by Google

nach Petersburg, wo er eine Zeit lang als Musiklehrer wirkte, und gegenwärtig lebt er bei einem Edelmann in der Nähe von Smolensk als Musikmeister. Ein ziemlich ungeordneter Lebenswandel hat sein Talent zur Komposition, das ihm nicht abzusprechen ist, zu keiner ordentlichen Entfaltung kommen lassen. — 2) Hermann S., geb am 7. Juni 1821 zu Dessau, erhielt daselbst Violinunterricht und studirte bei seinem Vater die Tonsetzkunst; weitere Ausbildung im Violinspiel erhielt er bei Lipinski in Dresden. Nachgehends in Dessau im Orchester angestellt, wandte er sich in den 40ger Jahren der Sängerlaufbahn zu, trat zuerst in Dessau als Tenorist auf die Bühne, sang dann uoch auf mehreren kleineren deutschen Theatern und war zuletzt in Danzig engagirt, wo er aber an einem Halsübel erkrankte, welches ihn ins Vaterhaus zurückzukehren nöthigte. Das Uebel verschlimmerte sich. und nach mehreren Jahren voll harter Leiden starb er am 6. April 1853. — 3) Theodor S., geb. zu Dessau am 14. Mai 1827, bildete sich bei Drechsler zum Violoncellisten und von 1843 an bei seinem Vater in der Komposition aus, wurde nachgehends Hofmusikus in Dessau und nach seines Vaters Tode Kantor und Dirigent des Kirchenchores an der Schloßkirche, welche Stellen er zu Ostern 1860 aufgab, um in Chemnitz das Amt als Kirchenmusikdirektor zu übernehmen. An Kompositionen von ihm sind uns nur einige Lieder bekannt geworden, die von übermäßiger Begabung gerade nicht zeugen. — Die älteste Tochter Friedrich S's, Elise, geb. zu Leipzig den 11. März 1816, hat sich in Dessau als gute Klavierspielerin bekannt gemacht und lebt auch gegenwärtig noch daselbst als Musiklehrerin. — (Das Wesentlichste des gegenwärtigen Artikels ist der „Niederrheinischen Musikzeitung", Jahrgang 1854, entnommen, mit gleichzeitiger Benutzung des Buches von F. Kempe: „Friedr. Schneider als Mensch und Künstler" [Dessau, 1859].)

C) Johann Gottlob Schneider, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. den 28. Oktober 1789 zu Alt-Gersdorf, erhielt von dem 5ten Jahre ab von seinem Vater in nicht zu langen Zwischenräumen Unterricht auf dem Klavier, der Orgel, Violine, fast in allen Blasinstrumenten und im Generalbaß. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und in den späteren Knabenjahren war er nicht nur fähig, den Vater auf der Orgelbank beim Gottesdienste zu vertreten, sondern seine Fertigkeit auf den verschiedenen Instrumenten und im Gesange, welchen letzteren namentlich er mit wunderschöner, umfangreicher Sopranstimme ausübte, bethätigte sich bei allerhand größeren und kleineren Musikaufführungen in seinem Geburtsorte und der Umgegend. Im Jahre 1800 kam er auf das Gymnasium nach Zittau, wirkte hier im Singchor mit, und genoß im Gesange den Unterricht des Kantors Schönfeld, sowie in der Theorie und im Orgelspiel den des Organisten Unger. Durch die Mutation wurden seine Funktionen beim Singchor eine Zeit lang unterbrochen; nachdem aber die Stimme sich wieder gesetzt und zu einem schönen Tenor umgewandelt hatte, trat er wieder in das Chor ein und wurde auch dessen Präfekt. Vor seinem zu Ostern 1810 erfolgten Abgange nach Leipzig trat er in dem Exner'schen Konzerte als Klavierspieler mit Erfolg auf. In Leipzig wollte er anfangs die Rechte studiren und besuchte auch verschiedene demgemäße Vorlesungen; bald jedoch änderte er seinen

Digitized by Google

Plan und widmete sich ausschließlich der Musik, wozu ihm besonders die schon im J. 1811 übertragene Organistenstelle an der Paulinerkirche (als Nachfolger seines Bruders Friedrich) Veranlassung gab. In demselben Jahre wurde er auch als Gesanglehrer bei der Rathsfreischule angestellt. Inzwischen hatte er mehr und mehr die Orgel zu seinem Hauptinstrument gemacht und strebte jener Meisterschaft zu, die ihn nachgehends als einen der größten Orgel-Virtuosen unseres Jahrhunderts erscheinen ließ. Im J. 1812 wurde ihm die Stelle als Organist an der Hauptkirche St. Peter-Paul in Görlitz übertragen, welche er 13 Jahre bekleidete, während dieser Zeit sich um die Musikkultur genannter Stadt durch Gründung eines Singvereins und Veranstaltung größerer musikalischer Aufführungen sehr verdient machend, auch auf verschiedenen Kunstreisen Orgel-Konzerte gebend. 1825 erhielt er den Ruf als Hoforganist an die evangelische Hofkirche zu Dresden, welche Stelle er gegenwärtig noch inne hat, und 1832 übernahm er die Direktion der Dreißig'schen Singakademie, welche er bis vor ungefähr 2 Jahren führte. — Der wackere Orgelmeister hat für sein Instrument mancherlei Würdiges komponirt; erschienen sind aber nur davon zwei Fantasien und ein Dutzend Stücke für Anfänger; außerdem hat er mehrstimmige religiöse Gesänge (in einigen Heften) in den Druck gegeben.

D) Johann Gottlieb Schneider, Bruder der beiden Vorhergehenden und also dritter Sohn Johann Gottlobs (s. unter Schneider A), wurde zu Alt-Gersdorf am 19. Juli 1797 geboren und von seinem Vater, ebenso wie seine Brüder, zuerst in allen Zweigen der praktischen Kunst unterrichtet. Zehn Jahre alt, kam auch er auf das Gymnasium nach Zittau und fand hier im Orgelspielen und Generalbaß durch den Organisten Unger, sowie durch Kantor Schönfeld im Gesang fördernde Unterweisung. Auf der Universität Leipzig, welche er später bezog, verweilte er nur 1 Jahr, dann lebte er zwei Jahre in Bautzen als Musiklehrer, und im November 1817 wurde er nach Sorau in der Niederlausitz als Stadtorganist berufen. Hier verweilte er bis ins Jahr 1825, worauf er dann als Organist der Kreuzkirche nach Hirschberg in Schlesien kam. Gestorben ist er in genannter Stadt am Nervenfieber den 4. August 1856. — Er war ein sehr wackerer Meister auf der Orgel und hat auch Einiges für dieses Instrument, sowie auch für Klavier herausgegeben.

Schneider, Wilhelm, geb. am 21. Juli 1783 zu Neudorf bei Annaberg, erhielt seine Bildung theils zu Annaberg und theils zu Leipzig, und wurde nachgehends Domorganist und Gesanglehrer am Gymnasium zu Merseburg, woselbst er am 9. Oktober 1843 starb. Herausgegeben hat er Orgelsachen, Klaviervariationen und einige liturgische Gesänge u. s. w.; ferner auch verschiedene didaktische Werke, als: „Gesangschule für Land- und Bürgerschulen", „Anweisung zum Präludiren", „Harmonielehre zum Selbstunterricht", „Anweisung zum Moduliren", „Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente", „Anweisungen über Behandlung und Erhaltung der Orgel" u. s. w.

Schneitzhöffer, Jean Madeleine, geb. 1789 zu Paris, wo sein Vater (wahrscheinlich ein Elsasser) Oboebläser im Orchester der großen Oper war. Ins Conservatorium aufgenommen wurde er ein Schüler Catels in der Har-

Digitized by Google

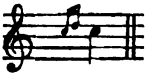
monie- und Kompositionslehre. Er hatte von der Natur alle Anlagen empfangen, welche den vollendeten Musiker machen; dazu Geist, Verstand, Witz, Gefühl, aber auch einen unwiderstehlichen Hang zu losem Leben, zu einem gewissen Humor, der wie ein mächtiger Quell jeden Deckel emporwarf, der nach den Regeln der Lebenspraxis seinen sprudelnden Gischt bändigen wollte. Durch die Noth gedrungen, die Stelle eines Paukenschlägers bei der Oper und bei der königlichen Kapelle anzunehmen (1815), wurde er dann der vollkommenste Künstler auf diesem einfachen Instrumente. Er war aber auch ausgezeichneter Klavierspieler und sein Unglück nur, daß er zu früh kam, d. h. vor der Zeit, wo das Piano allein den Mann machte. Der Paukenschläger hatte aber Sinfonien geschrieben, die von der Kritik als vortrefflich anerkannt wurden. Er dachte daran, eine höhere Stufe im Leben zu ersteigen und meldete sich zu der Stelle eines Chordirektors, da einem Musiker seines Schlages doch die Ein- oder höchstens Zweitönigkeit seines pflichtmäßig zu behandelnden Instruments langweilig wurde. Allein Habeneck, der berühmte Orchesterdirigent, mochte ihn an der Pauke nicht gern entbehren, denn es war ihm unmöglich, ihn vollständig in dieser so wichtigen Ecke des Orchesters zu ersetzen. S. bekam also auf wiederholtes Gesuch abschlägige Antwort. Halt! dachte er, ich will dich wohl kriegen. In einem Ballet, bei einem Pas sérieux, welchen der berühmte Albert tanzte, hatte dieser auf einer Fermate eine Pirouette zu machen, worin er Virtuose war. Zu dieser Pirouette hatte die Pauke einen Wirbel auf der Fermate ad libitum zu schlagen, aber natürlich im Einverständniß mit der Drehfertigkeit und Ausdauer des Tänzers. Was thut unser Pauker? Er wirbelt auf die kunstvollste Weise mit den feinsten Nuancen zwanzig Takte lang. Der Tänzer kann's nicht aushalten, steht schon längst wieder in graziösester Frontstellung und macht seine Empfangsgeberde für den nie fehlenden Applaus — thut nichts, S. wirbelt fort. Habeneck ist in Verzweiflung und möchte ihn den Dirigentenstab an den Kopf werfen, das ganze Haus ist in Aufruhr. — S. wirbelt fort, bis er vierzig volle Takte herunter hat. Man glaubte, er sei verrückt geworden. Nach Beendigung des Ballets tritt er an Habeneck heran, der vor Wuth schäumt, und sagt ihm ganz trotzig: „Nun, werde ich noch nicht meinen Abschied erhalten?" — Ja, ja, antwortete Habeneck, und der Paukenschläger wurde Chordirektor (1823). Als solcher hat er sich außerordentliches Verdienst um die Ausführung der großen Opern, wie „Wilhelm Tell", „Moses", „Robert", „Die Hugenotten" u. s. w. erworben und vervollkommnete dabei sein bedeutendes Talent zum Partiturspielen und Akkompagniren, worin ihn so leicht keiner übetroffen hat. Er fühlte auch sein Talent zur Komposition recht gut und sehnte sich danach, einen Operntext zu erhalten; aber leider ging ihm dieser Wunsch erst in Erfüllung, als seine schöpferische Kraft schon zu ermatten anfing. So hat er denn die Oper „Sardanapal" zwar begonnen, aber niemals vollendet. Und das ist zu bedauern, denn es fehlte ihm nicht an reicher, fließender, oft pikanter und zuweilen großer und breiter Melodie; seine Harmonie war natürlich und kunstvoll, seine Instrumentation vortrefflich, und was die Hauptsache war, er verstand für den Gesang zu schreiben, was seine Solfeggien

Digitized by Google

und Vokalisen beweisen. Während er auf einen Operntext wartete, der ihn so lange vergeblich harren ließ, schrieb er Balletmusik. Im Jahre 1818 wurde seine „Proserpine“ aufgeführt und die Ouverture dazu hat sich bis in die neueste Zeit auf den Concert-Repertoiren erhalten, was bei Ballet-Ouverturen bekanntlich selten der Fall ist. Zu seinen besten Kompositionen in dieser Gattung gehören: „Clara et Melctal“, „Zémire et Azor“ (1824), „Les filets de Vulcain“ (1826), und sein Meisterstück endlich ist: „La Sylphide“ (1832). Außerdem hat er noch eine Gesangmethode, einige Sinfonien, eine Ouverture zu einem ernsten Drama, Etuden und kleinere Stücke für Klavier und Gesang geschrieben; vieles Andere — bei der Sorglosigkeit, die sein ganzes Leben charakterisirte — ist verloren gegangen. — Nachdem er bis 1840 Chordirektor an der großen Oper gewesen, wurde er Lehrer des Chorgesangs am Conservatorium, wirkte in dieser Stellung noch etliche Jahre und wurde dann pensionirt. Gestorben ist er zu Montmartre bei Paris Anfangs Oktober des Jahres 1852. — (S. „Niederrheinische Musikzeitung“ Jahrgang 1852—1853, wo auch noch Manches von seinen Schnurren und Besonderheiten erzählt wird.)

Schnell, Johann Jacob, s. Anemochord.

Schneller, franz. Pincé reversé (spr. Pengßeh rewerßeh), nannte man früher den Vorschlag, welcher aus der vorausgenommenen Hauptnote und deren oberhalber Sekunde besteht, also z. E.:



Schnelzer, s. Pralltriller.

Schnitker, Ary, berühmter Orgelbauer zu Hamburg, wo er 1720 starb. Als vorzügliche Werke von ihm werden angeführt: die Orgeln in der Nicolaikirche (1686), in St. Jacob und St. Gertrud (1700) in Hamburg; im Dom zu Bremen (1694, ganz neu hergestellt 1751) und in St. Stephan daselbst; in der Nikolaikirche in Berlin und in der Marienkirche zu Frankfurt a. O. (1715). Bei allen diesen Orgelbauten unterstützten ihn seine Söhne, Johann Georg und Franz Kaspar, welche ebenfalls in ihrem Fache berühmt waren, sich aber nach des Vaters Tode zu Zwoll in Holland niederließen. Von ihren Orgeln werden als ausgezeichnet die in der Michaeliskirche in Zwoll und eine zu Alkmaar gerühmt. Franz Kaspar starb schon 1725.

Schnitzer, Siegmund, einer der ältesten Rohrinstrumentenmacher, lebte zu Nürnberg und starb auch hier am 5. Dezember 1578. Besonders seine Flöten und Fagotten waren berühmt, und machte er große Versendungen solcher Instrumente auch nach Frankreich, England und Italien.

Schnyder v. Wartensee, Xaver, geb. zu Luzern im J. 1786, stammt aus einer der dasigen ersten Patrizierfamilien und war nach dem Herkommen der aristokratischen Verfassung, welches die Regierungsämter gewissermaßen erblich machte, zu einem Mitgliede der Verwaltung bestimmt. Von diesem Standpunkte aus wurde denn auch seine Erziehung begonnen. Als aber die Revolution im J. 1798 die alten Einrichtungen umstürzte und manche Veränderungen einführte,

Digitized by Google

gewann seine Erziehung eine freiere Richtung. Schon im 9ten Jahre erhielt er den ersten Unterricht im Violinspielen und machte trotz seiner schlechten Lehrer doch ziemliche Fortschritte. Auch während er die Gelehrtenschule seiner Vaterstadt besuchte, vernachlässigte er die Musik nicht und lernte namentlich, aber ohne alle Anleitung, Violoncell und Contrabaß spielen. Das Pianoforte durfte er einer sonderbaren Abneigung seines Vaters gegen dieses Instrument wegen erst im 17ten Jahre zu lernen anfangen. Bald darauf fing er auch an zu komponiren, ohne jedoch das Geringste von den Grundsätzen und Regeln der Tonsetzkunst zu wissen, und dieses regellose Selbstschaffen dauerte fort bis ins Jahr 1810, wo er erst der Tonkunst sich ausschließlich widmen konnte. Nun ging er in genanntem Jahre nach Zürich, wo er Harmonielehre und Komposition studirte, und 1811 dann nach Wien. Hier gedachte er Beethovens Schüler zu werden, welche Hoffnung aber vereitelt wurde, da der Meister überhaupt keine Schüler mehr annahm, und wurde Kienlen sein Lehrer in der Komposition, dem er auch nach Baden bei Wien folgte, wo Kienlen im J. 1814 die Musikdirektorstelle am Theater erhielt. Ein Brand, der fast die ganze Stadt und auch seine Wohnung verzehrte, veranlaßte S. Baden zu verlassen; er kehrte nach der Schweiz zurück, machte 1815 den Feldzug gegen die Franzosen mit und wurde 1816 als Lehrer in Pestalozzi's Erziehungsanstalt zu Yverdun angestellt, von wo aus, um in ein reicheres Kunstleben zu treten, er 1817 nach Frankfurt a. M. ging. Hier lebte er fortan meist beständig, bis auf den heutigen Tag, hauptsächlich mit Unterrichtgeben in der Tonsetzkunst, mit der Komposition, und auch mit Schriftstellerei — musikalischer und belletristischer — beschäftigt. Von den Kompositionen des in jeder Beziehung durchgebildeten und geistvollen Mannes, der namentlich zu den bedeutendsten unserer Contrapunktisten zu zählen ist, sind zu nennen: ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder (verschiedene Hefte), eine Klaviersonate in C-dur, Ouverture in C-moll, mehrere Kantaten, das Oratorium für Männerstimmen „Zeit und Ewigkeit", endlich auch die Oper „Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein" (1829 in Frankfurt gegeben).

Schoberlechner, Franz, geb. zu Wien am 21. Juli 1797 als der Sohn eines Kaufmanns, fing mit 6 Jahren das Klavierspiel unter der Leitung eines gewissen Grüner an, wurde aber nachgehends ein Schüler Hummels, der ihn 2 Jahre lang unterrichtete, uud konnte in seinem 10ten Jahre bereits sich öffentlich hören lassen. Nachgehends studirte er bei Aloys Förster Generalbaß und Komposition, und lernte dabei auch Singen und Violine spielen. Im J. 1814 ging er nach Grätz, wo er, Konzerte und Unterricht gebend, 1 Jahr lang verweilte, und das Jahr 1815 verbrachte er auf eben diese Weise in Triest. 1816 ging er dann nach Florenz, wo er unter Anderen ein Requiem und die Buffo-Oper „I Virtuosi teatrali" schrieb, gab dann in Rom und Neapel Konzerte und wurde dann, nach Florenz zurückgekehrt, von dort als Hofkapellmeister und Lehrer der Herzogin Marie Louise nach Lucca berufen. Hier komponirte er unter Anderen die Oper „Gli Arabi nelle Gallie", welche Beifall erhielt. 1820 nahm er seinen Abschied und kehrte nach Wien, daselbst bis ins Jahr 1823 verweilend, zurück, theils die Herausgabe mehrerer seiner Kompositionen besor-

Digitized by Google

gend, theils Neues produzirend, darunter auch die Operette „Der junge Onkel", welche, im Kärnththor-Theater gegeben, Beifall fand. 1823 ging er dann nach Petersburg, verheirathete sich daselbst, machte darauf eine Konzertreise in die russischen Provinzen und kehrte 1826 nach Deutschland zurück. Nach einem wiederholten Aufenthalt in Italien ging er zum zweiten Male nach Rußland, blieb 3 Jahre in Petersburg, daselbst u. A. die Oper „Il Barone di Dolzheim" komponirend, und begab sich dann nach Italien, wo er von nun an, einige Reisen nach Wien und Petersburg abgerechnet, zumeist blieb. Zu Anfang der 40er Jahre lebte er in der Nähe von Bologna auf einem Landgute, das er im J. 1831 gekauft hatte. — Erschienen sind von ihm: Sonaten, Variationen, Fantasien, Rondo's für Klavier, ein Klavier-Trio, eine Sonate für Klavier und Flöte (oder Violine), Vierhändiges für Klavier, dann auch eine Ouverture für Orchester u. s. w.

Schoberlechner, Sophie, eine gute Sängerin und Frau des Vorhergehenden, geb. in Petersburg im J. 1809 (nach Anderen 1807) als die Tochter des Gesanglehrers Filippo dall' Occa, wurde auch von diesem gebildet und verheirathete sich 1824 mit Schoberlechner (s. d. vorherg. Art.). Nachdem sie bis 1827 nur in Konzerten gesungen, wurde sie 1827, als sie mit ihrem Manne wieder in Petersburg war, daselbst an der italienischen Oper engagirt, und sang dann von 1831 an mit vielem Erfolg auf verschiedenen Bühnen Italiens, auch 1833 während einer Saison der italienischen Oper in Wien. Im J. 1840 fing ihre Gesundheit und Stimme an abzunehmen und zu Ende des genannten Jahres mußte sie sich von der Bühne zurückziehen.

Schobert, (....), ausgezeichneter Klavierspieler und Komponist für sein Instrument. Es ist öfter behauptet worden, daß dieser Künstler eigentlich Schubart geheißen und mit dem Dichter Daniel Schubart verwandt gewesen sei, sowie daß die Franzosen diesen Namen Schubart in Schobert corrumpirt haben. Fétis aber besitzt ein Klavier-Quartett von ihm, das ganz deutlich seine Signatur Schobert trägt. Geb. ist der Künstler im J. 1720 zu Straßburg, ebenso wenig aber wie man seinen Vornamen noch kennt, eben so weiß man auch Nichts von seiner Jugend- und Bildungsgeschichte. Nach langen Kunstwanderungen durch einen großen Theil von Europa, die mit einem ziemlich unregelmäßigen Leben verbunden waren, ließ er sich ums Jahr 1760 in Paris nieder, woselbst er durch sein Spiel und seine Kompositionen Sensation machte und vom Prinzen von Conti in Dienste genommen wurde. Leider starb er schon im J. 1768, und zwar an einem Gericht von Pilzen, das er selber bei einem Spaziergange gesammelt hatte und die sich als giftig herausstellten. Von seinen Kompositionen, die nicht anders als fantasievoll und genial zu nennen sind — namentlich im Hinblick auf vieles Andere, was zu damaliger Zeit in der Klaviermusik geleistet wurde — hat er Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, Klavier-Trio's, Quartette und Konzerte zu Paris in den Druck gegeben.

Schön, Moritz, geb. 1808 zu Brünn, war nachgehends bis 1827 als Violinist in der Kapelle der Fürstin Lynar (in Holstein) angestellt und trat dann

Digitized by Google

in die königl. Kapelle zu Berlin. 1832 jedoch legte er seine Stelle daselbst nieder und ging noch zu höherer Vervollkommnung im Violinspiel zu Spohr nach Kassel. Von 1835 an war er auf Kunstreisen begriffen und erntete überall, wo er sich hören ließ, ungetheilten Beifall.

Schönebeck, Karl Siegmund, geb. zu Lübben in der Niederlausitz am 26. Oktober 1758, war von seinen Eltern anfangs zum Chirurgen bestimmt, kam aber um seiner großen Lust zur Musik willen 1772 bei dem Stadtmusikus seiner Vaterstadt in die Lehre. Nach fünf kümmerlich bei demselben zugebrachten Jahren, in denen er sich nur durch eigenen Fleiß eine etwas mehr als gewöhnliche Bekanntschaft mit den gangbarsten Instrumenten erworben hatte, trat er bei dem Stadtmusikus Müller zu Grüneberg (in Schlesien) in Kondition. Damals war die Violine sein Hauptinstrument, bis er einmal einen fremden Virtuosen auf dem Violoncell hörte, dessen Spiel ihn so sehr ergriff, daß er nun allen Fleiß auf dieses Instrument wandte und darüber alle übrigen Uebungen hintenansetzte. Nach 2 Jahren erhielt er dann eine Stelle als Violoncellist in der Hauskapelle des Grafen Dohna zu Kozenau, worauf er 1780 in Sorau Stadtmusikus wurde. 1787 stellte ihn der Herzog von Curland als ersten Violoncellisten in seiner Kapelle zu Sagan an und 1791 trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Grafen Truchseß zu Waldburg (bei Königsberg), bis er 1793 in Königsberg selbst engagirt wurde, wo er neben dem Posten als Violoncellist nachgehends auch noch den eines Organisten an der Löbenicht'schen Kirche erhielt. 1789 zog er von Königsberg weg nach seiner Vaterstadt Lübben, in deren Nähe er ein Gut gekauft hatte, das er auch selber bewirthschaften wollte; damit ging's aber nicht, weil er von der Oekonomie nichts verstand, und somit mußte er wieder in die Musiker-Sphäre zurücktreten. Er habilitirte sich demnach in Lübben als Musiklehrer, machte von Zeit zu Zeit als Violoncellist noch Reisen und komponirte fleißig. Das Jahr seines Todes findet sich nirgends angegeben. — S. wurde allgemein als tüchtiger Violoncellspieler gerühmt und auch seine Kompositionen waren ziemlich beliebt; es sind von diesen im Druck erschienen: Konzerte für Violoncell, Duo's für zwei Violoncelle, für Violine und Violoncell und für Bratsche und Violoncell, Quartette für Flöte und Streichinstrumente, ein Fagott-Konzert, Bratschen-Duette u. s. w. In Königsberg hatte er auch einige Operetten zur Aufführung gebracht.

Schönfeldt, Johann Philipp, geb. zu Strasburg im J. 1742, studirte Theologie und war um 1772 noch Hofmeister im Hause des Geheimen Rathes von Münchhausen in Braunschweig. Musik trieb er damals nur in den Nebenstunden, jedoch aus Neigung und mit vielem Fleiß. Erst später widmete er sich derselben ganz und 1782 treffen wir ihn als Kapellmeister an der sog. neuen Kirche in Straßburg, in welcher Stadt er auch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts starb, den Ruf eines vielgebildeten Künstlers hinterlassend. Lieder und Gesänge seiner Komposition sind in verschiedenen Heften im Druck erschienen.

Schoenion, Name eines altgriechischen Tonstücks, das einen weichlich zärtlichen Charakter gehabt haben soll, dessen weitere Beschaffenheit aber nicht mehr be-

Digitized by Google

kannt ist. Das Wort σχοινιον hieß ursprünglich bei den Griechen: Seil aus Binsen geflochten, auch Kette, ununterbrochene Reihe, woraus Einige haben schließen wollen, daß jenes Tonstück eine Art von Kanon oder wenigstens ein Satz gewesen sei, in dem eine Hauptmelodie sich öfter wiederholte und dergleichen mehr.

Schofar, s. Posaune.

Scholl, Carl, geb. den 8. Januar 1778 zu Dualkiew in Polen, wurde in Deutschland erzogen und widmete sich in Wien der Musik. Als ausgezeichneter Flöten-Virtuos wurde er daselbst im J. 1797 ins Hofopernorchester aufgenommen und wirkte fortan auch durch Bildung vieler und guter Schüler. Anfangs der 40er Jahre war er noch in Wien. Mancherlei Flöten-Kompositionen von ihm hatten viel Verbreitung.

Schopp oder **Schoope,** Johann, geb. zu Hamburg im Anfang des 17ten Jahrhunderts und daselbst bis gegen 1642 lebend, worauf er nach Lüneburg gegangen zu sein scheint, war seiner Zeit als Violinspieler und Komponist berühmt. Man hat von ihm Instrumentalstücke (Paduanen, Gagliarden, Allemanden u. s. w.) und geistliche Konzerte für 1 bis 8 Stimmen; dann hat er Rists Lieder und Schwiegers „Feldrosen" in Musik gesetzt, in welchen letzteren sich die noch allbekannten Choralmelodien: „Lasset uns den Herrn preisen", „O Traurigkeit, o Herzeleid", „Ermuntre dich, mein schwacher Geist" und „Werde munter mein Gemüthe" befinden.

Schoschannim, ein hebräisches Wort, das sich u. A. in der Ueberschrift der Psalmen 45, 60, 69 und 80 befindet. Einige leiten es her von Schosch, das 6 bedeutet, und meinen, daß darunter ein 6saitiges oder 6eckig gestaltetes Instrument zu verstehen sei. Allein richtiger ist wohl die Ableitung von Schuschan (Lilie), indeß nicht in der Folgerung, daß man darunter ein lilienförmiges Saiteninstrument, wie vielleicht die Lyra, Laute oder andere, zu verstehen habe, wogegen alle Konstruktion des Wortes streitet, sondern das hebr. Schuschan kam sicher wieder her vor dem persischen Susan, welches ebenfalls Lilie bedeutet, aber auch der Name einer in dem Landstriche Elam belegenen Stadt war, die solchen von ihren lilienreichen Feldern erhalten hatte und bei deren Einwohnern — wahrscheinlich — eine Volksmelodie im Gebrauch war, die von den Hebräern, als diese das benachbarte Mesopotamien eroberten, aufgefaßt und dann die Susanische (Schuschanische) Singweise genannt wurde, so daß wir nun, wenn es in jenen Psalmüberschriften heißt: „Ein Lied für den Obersangmeister zu singen auf Schoschannim", dies zu verstehen haben als: Ein Lied ꝛc. zu singen nach der Susanischen (persischen) Melodie. Luthers Uebersetzung durch Rosen ꝛc. ist falsch und sinnlos.

Schott, die Firma der neben Breitkopf & Härtel bedeutendsten Musikalien-Verlagshandlung. Gegründet wurde sie im J. 1770 von Bernhard S. in Mainz, dann von dessen Söhnen unter der Firma „B. Schotts Söhne" fortgeführt, und der jetzige Besitzer ist seit 1855 Franz S., die Firma jedoch ist unverändert „B. Schotts Söhne". Das Haupt- und Stammgeschäft ist in Mainz, Filialgeschäfte sind in London, Brüssel, Antwerpen und Paris. Mit

Digitized by Google

der eigentlichen musikalischen Verlagshandlung ist, neben Notendruckerei und Stecherei, auch eine Pianoforte- und Blasinstrumenten-Fabrik, eine Buchdruckerei und Buchhandlung verbunden.

Schott, Conrad, gest. zu Stuttgart im J. 1630, war ein berühmter Orgelbauer, aber blind. Zu Freudenstadt im Schwarzwald baute er eine Orgel; dann vollendete er 1595 das große Werk im Dom zu Ulm, und um 1600 soll er auch die große Orgel in der Stiftskirche zu Stuttgart verfertigt haben, mehrere andere kleinere Orgeln nicht zu erwähnen.

Schramm, 1) Johann Christian, geb. im J. 1711 zu Dresden als der Sohn eines Orgelbauers, studirte Klavierspiel und Komposition bei dem Kapellmeister Richter und wurde nach Ph. Em. Bachs Weggange von Berlin daselbst dessen Nachfolger als Kammercembalist Friedrichs des Großen. Gest. ist er zu Berlin am 9. April 1796. Von seinen Kompositionen sind nur 18 Flöten-Duo's im Druck erschienen. — 2) Melchior S., um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Münsterberg in Schlesien geb., trat 1574 in die Dienste des Grafen Carl von Lothringen und wurde nachgehends Organist zu Offenburg. Verschiedene Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge sind in der Zeit von 1572 bis 1614 von ihm in den Druck gegeben worden.

Schreibart, s. Satz und Styl.

Schreyer, Christian Heinrich, geb. zu Dresden am 24. Dezember 1751 als der Sohn eines armen Maurergesellen, wurde seiner schönen Stimme wegen als Knabe unter die Kurrendeschüler aufgenommen und besuchte die Kreuzschule in Dresden 8 Jahre lang. Während dieser Zeit erhielt er nothdürftigen Unterricht in den Elementen der Musik, suchte sich aber durch Selbststudium weiter zu bringen und versuchte sich, unterstützt von seinem glücklichen Talent, noch als Kreuzschüler in verschiedenen Kompositionen. 1771 bezog er die Universität Wittenberg behufs des Studiums der Theologie und 1776 nahm er eine Hofmeisterstelle in Dresden an, neben seinen pflichtmäßigen Beschäftigungen immer die Musik fleißig kultivirend. 1795 endlich gab er die theologische Karriere ganz auf, widmete sich ausschließlich der Tonkunst und habilitirte sich in Dresden als Musiklehrer. Gest. ist er in genannter Stadt im J. 1822. Er hat viele Kirchenmusiken, Lieder und Gesänge, auch Klavier- und Orchestersachen komponirt, die in Anbetracht, daß ihr Verfasser von jeher nur Autodidakt in der Musik war, sehr viel Verdienstliches enthalten. Auch hat er eine „Neue Generalbaß-Schule oder Geist vereinfachter Grundsätze des Generalbasses ꝛc." herausgegeben (Meißen, 1821).

Schröbel, Friedrich Ludwig, geb. zu Baruth am 4. Februar 1754, kam schon in früher Kindheit mit seinem Vater nach Ballenstedt, wo dieser anfangs Hoftanzmeister war, dann Mitglied der bernburgischen Hofkapelle wurde, und erhielt noch als Knabe von dem Kammermusikus Rose Unterricht im Generalbaß und im Violoncellspielen. Nachdem er später eine Zeit lang Hoflakai gewesen, wurde er mit 25 Jahren als Kammermusikus (Violoncellist) angestellt und machte als solcher in der Folgezeit verschiedene Kunstreisen, auf denen sein Spiel viele Anerkennung fand und er dem damals berühmten Mara an die

Digitized by Google

Seite gestellt wurde. Gest. ist er schon am 16. Januar 1800 an der Schwindsucht. Nach seinem Tode kamen bei Breitkopf & Härtel Violoncell-Duette seiner Komposition heraus.

Schröder, 1) Johann Adam, geb. zu Sondershausen um 1712, war einer der vorzüglichsten Flöten- und Fagott-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts. Gest. ist er zu Schwerin um 1770, nachdem er lange Zeit als Kammermusikus daselbst in herzoglichen Diensten gewesen war. — 2) Lorenz S., in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts Organist an der Heiligengeistkirche in Kopenhagen und als Orgelspieler berühmt. Sein Sohn und Schüler. — 3) Daniel S., war ebenfalls ein tüchtiger Orgelspieler, war zuerst als Adjunkt seines Vaters in Kopenhagen angestellt und kam dann als Organist an die Marienkirche nach Stralsund, wo er am 9. Januar 1682 starb, viele Kirchenstücke seiner Komposition in Mscrpt. hinterlassend.

Schröder-Devrient, Wilhelmine, die größte deutsche dramatische Sängerin, und überhaupt eine der größten dramatischen Sängerinnen, welche je eine Bühne betreten haben. Sie wurde zu Hamburg am 6. Dezember 1804 geb. Ihre Mutter war die berühmte Schauspielerin Sophie Schröder und ihr Vater, Friedrich Schröder, ein für seine Zeit ausgezeichneter Baritonsänger, der besonders als „Don Juan" berühmt und der Erste war, der diese Rolle in deutscher Sprache sang. Wilhelminens Kindheit war keine glückliche; ihrem elterlichen Hause fehlte die Harmonie, deren das Kindergemüth so sehr bedarf. Die Mutter war fast immer durch ihren Beruf in Anspruch genommen, der Vater kränkelte viel, das Wanderleben gab nothwendig dem ganzen Hauswesen etwas Ungeordnetes, Unbehagliches; Wilhelmine litt unter den daraus entstehenden Mißverhältnissen, noch ehe sie im Stande war, sie zu erkennen. Schon in den Tagen, die andere Kinder spielend verträumen, lernte sie den Ernst des Lebens kennen. Mit ihrem vierten Jahre begann für sie die Zeit der Arbeit, und früh im Leben mußte sie anfangen, sich ihr Brod zu verdienen. Damals zog die berühmte Kobler'sche Tänzergesellschaft durch Deutschland; sie kam auch nach Hamburg und machte dort ganz besonderes Glück. Wilhelminens Mutter, leicht empfänglich und von einer Idee hingerissen, war schnell entschlossen und bestimmte sie zur Tänzerin. Ihr Tanzlehrer war ein Afrikaner, der, aus seiner Heimath nach Paris verschlagen und unter das Corps de ballet gerathen, später nach Hamburg kam und dort Unterricht gab. Dieser Mann war heftig und streng und behandelte die kleine Wilhelmine oft grausam genug. Etwas über 5 Jahre alt, war diese weit genug, um öffentlich tanzen zu können und debutirte mit einem Pas de châle und einem englischen Matrosentanz unter lautestem Beifall des gesammten Publikums. Nachgehends wurde sie neben ihrem Tanzen auch zu Kinderrollen verwendet, und dieses jugendliche Kunsttreiben ging so fort, bis ihre Eltern durch die Kriegswirren genöthigt wurden, Hamburg zu verlassen. Die Familie zog zuerst durch Norddeutschland, ging dann später an den Rhein, kam auch nach Frankfurt und wendete sich endlich nach Prag, wo die Eltern wieder ein längeres Engagement fanden. Wilhelmine, die nebst ihrer jüngeren Schwester Betty auf allen diesen Streifereien als Tän-

Digitized by Google

zerin hatte auftreten müssen, wurde auch in Prag dem Kinderballet der Mad. Horschelt beigegeben. Nach 2jährigem Verweilen in der böhmischen Hauptstadt wurde Sophie Schröder nach Wien an der Burg engagirt und die ganze Familie folgte ihr dorthin. Wilhelmine wurde nun dem Balletmeister Horschelt übergeben — dem Sohne der vorgenannten Madame Horschelt, der das Kinderballet von Prag nach Wien verpflanzt hatte — und wirkte während einiger Jahre zur Zufriedenheit ihres Meisters (der ihr aber mehr Zuchtmeister war) und des Publikums. Einige Zeit vor dem im Sommer 1818 erfolgten Tode ihres Vaters war sie aus dem Kinderballet getreten, begann ihren bis dahin sehr mangelhaften Schulunterricht zu ergänzen (wobei ihr besonders ihr Stiefbruder, Wilhelm Smets, Sophie Schröders Sohn erster Ehe, der damals als Hauslehrer in Wien fungirte, später als Dichter sich bekannt machte und endlich als Kanonikus in Köln starb, sehr behülflich war) und bereitete sich unter Anweisung ihrer genialen Mutter zu größeren dramatischen Aufgaben vor. 1819 debutirte die 15jährige Wilhelmine im Schauspiel. Mit immer steigendem Beifall gab sie Aricia in der „Phädra", Melitta in der „Sappho", Louise in „Kabale und Liebe", Beatrice in der „Braut von Messina", Ophelia im „Hamlet". Zugleich trat aber auch ihre musikalische Begabung immer deutlicher hervor; ihre Stimme entwickelte sich stark und schön; sie nahm Unterricht bei Madame Grünbaum und Joseph Mozatti und es verging nicht mehr als ein Jahr, bis sie dem unwiderstehlichen Drange folgen konnte, der sie trieb, das Drama mit der Oper zu vertauschen. Sie trat zunächst als Pamina in der „Zauberflöte" auf — es war am 20. Januar 1821 — und dieser erste Versuch wurde für alle Darstellerinnen der Pamina als Muster hingestellt. Aber sie ließ sich durch diesen Erfolg nicht blenden, nicht irren. Mit ernstem Fleiß, beharrlich und bescheiden verfolgte sie den Weg, den sie so glücklich betreten hatte. Schon im März gab sie die Emmeline in der „Schweizerfamilie", einen Monat später die Marie in Gretry's „Blaubart", und als Webers „Freischütz" zum ersten Male in Wien gegeben werden sollte, wurde die Agathe Wilhelmine Schröder anvertraut. Am 7. März 1822 wurde der „Freischütz", der ganz Wien in einen Freudenrausch versetzt hatte, zu Wilhelminens Benefiz zum zweiten Male gegeben. Das Haus war zum Erdrücken voll, der Enthusiasmus — selbst für das enthusiastische Wien — ein beispielloser. Weber dirigirte seine Oper selbst und Wilhelmine-Agathe theilte seinen Triumph. Er sagte von ihr: „Sie ist die erste Agathe der Welt und hat Alles übertroffen, was ich in die Rolle hineingelegt zu haben glaubte." Auch in Dresden, wohin Wilhelmine im Sommer 1822 mit ihrer berühmten Mutter ging, erregte ihre Schönheit wie ihr Talent allgemeine Bewunderung. Aber die ganze Gewalt ihres Genius offenbarte sich zum ersten Male, als sie, nach Wien zurückgekehrt, die Leonore im „Fidelio" sang, welche Oper, seit einiger Zeit zurückgelegt, weil es an einer Darstellerin für die Hauptrolle fehlte, im November 1822 zur Namensfeier der Kaiserin zum ersten Male wieder gegeben wurde. Beethoven, der sich anfangs sehr unzufrieden darüber ausgesprochen hatte, daß die schwere Rolle der Leonore „einem solchen Kinde" anvertraut wurde, kam durch Wilhel-

Digitized by Google

minens Leistung von seiner vorgefaßten Meinung zurück; er erkannte in ihr seine Leonore. Den Ton ihrer Stimme zu hören, war ihm freilich versagt, aber die Seele ihres Gesanges offenbarte sich ihm in jeder Miene des von Geist durchleuchteten Gesichts, in dem glühenden Leben der ganzen Erscheinung. Nach der Vorstellung ging er zu ihr — seine sonst so finsteren Augen lächelten ihr zu, er klopfte ihr auf die Wangen, dankte ihr für den Fidelio und versprach eine neue Oper *für sie* zu komponiren — ein Versprechen, das leider nicht erfüllt werden sollte. Wilhelmine kam nie wieder mit dem Meister zusammen; aber unter allen Huldigungen, die der berühmten Frau später zu Theil wurden, blieben die Worte der Anerkennung, die ihr Beethoven gesagt hatte, die liebste Erinnerung. — Um diese Zeit ungefähr lernte sie den Schauspieler *Carl Devrient* kennen; er war ein schöner Mann, von einschmeichelndem Wesen, der ihr Herz schnell gefangen nahm. Im Sommer 1823 wurde das Bündniß mit dem geliebten Manne in der Jerusalemerkirche zu Berlin geschlossen, und nach einigen Reisen übersiedelte das Künstlerpaar nach Dresden, wo Beide engagirt waren. Leider bewies sich die Ehe als eine total unglückliche und wurde schon im J. 1828 wieder getrennt. Um frei zu werden, brachte Wilhelmine jedes Opfer; selbst von ihren Kindern, die sie leidenschaftlich liebte, riß sie sich los, aber von den Erinnerungen an jene Zeit hat sie sich *nie* befreien können; bis zur Todesstunde haben sie einen tiefen, dunkeln Schatten über ihr Leben geworfen. — Mit der Scheidung trat Wilhelmine Schröder-Devrient (diesen Doppelnamen behielt sie auch fernerhin bei) in die Sturm- und Drangperiode ihres Lebens ein. Während sich ihr ganzes Wesen in Kampf und Schmerz rasch entwickelte, wurde sie auch immer selbstbewußter in ihrem künstlerischen Schaffen; mehr und mehr offenbarte sich in ihr jene Gluth und Kraft, durch welche sie auf der Bühne wie im Leben so unwiderstehlich hinriß. Um die Kunst blieb es ihr bis ans Ende heiliger Ernst und ihrem schöpferischen Genius kam der beharrlichste Fleiß zur Hülfe. So z. E. war sie in ihren musikalischen Studien sehr gewissenhaft. Jeden Morgen sang sie die Tonleiter und einige der Bordogni'schen Solfeggien. Sie war längst eine Künstlerin von europäischem Ruf, als sie noch immer Gesangstunden nahm, und so lange der alte berühmte Mielsch in Dresden lebte, kehrte sie nach jeder Kunstreise unter sein despotisches Scepter zurück. Diese Kunstreisen hatten sie schon in den 20er Jahren von Königsberg bis an den Rhein geführt; in Berlin hatte sie verschiedene Male gastirt; in München, in Frankfurt a. M., in vielen kleineren Städten, die auf ihrem Wege lagen, hatte sie gesungen und überall den höchsten Enthusiasmus erregt. — Im Frühjahr 1830 erhielt die Künstlerin einen Ruf nach Paris, d. h. sie wurde auf 2 Monate von der Direktion der italienischen Oper engagirt, die eine *deutsche Truppe* aus Aachen kommen ließ und für die ersten Tenorpartien den berühmten *Anton Heitzinger* gewann. Sie trat die Reise an, verweilte unterwegs in Weimar, gastirte dort einige Male, lernte auch Göthe kennen, der sie in seiner Behausung hörte und bewunderte, und debutirte am 6. Mai in Paris mit der *Agathe*. Der Enthusiasmus, den sie hervorrief, war ein stürmischer, wurde aber ein völlig beispielloser, als

Digitized by Google

sie den Fidelio sang. Von ihren weiteren Rollen sind noch anzuführen: Donna Anna (im „Don Juan"), Emmeline (in der „Schweizerfamilie"), Rezia (im „Oberon"), Euryanthe (in der gleichnamigen Oper), Julia (in der „Vestalin") u. s. w. Nach Beendigung ihres Gastspiels kehrte sie nach Deutschland zurück, und zwar benutzte sie den Rest ihres Urlaubs, der bis zum Oktober währte, zu kleinen Erholungsreisen und Besuchen bei Verwandten und Freunden. Darauf verweilte sie bis nach Weihnachten in Dresden und begann dann am 1. Januar 1831 ein Gastspiel in Berlin, das ihr wieder unendliche Triumphe bereitete. Man hätte sie gern in Berlin behalten und ihr Engagement war auch schon fast gänzlich abgeschlossen; da aber wurde — Gott weiß durch welche Kabalen und Machinationen — die allerhöchste Bestätigung versagt und die ganze Sache zerschlug sich. Am 26. März trat die Künstlerin zum letzten Male — als Fidelio — auf. Sie hatte sich inzwischen entschlossen, eine zweite Einladung nach Paris anzunehmen, der ein bleibendes Engagement folgen sollte, und reis'te auch schon am 27. März ab. Am 14. Juni 1831 begann die deutsche Operngesellschaft ihr zweites Gastspiel in der französischen Hauptstadt und unsere Künstlerin fand eine fast noch wärmere Aufnahme, als das erste Mal: der Zauber ihres Talents wußte selbst die Zuhörer über das unheimliche Treiben des damaligen noch in den Nachwehen der Juli-Revolution zuckenden pariser öffentlichen Lebens zu erheben. Als die Sommerhitze den Vorstellungen der deutschen Oper ein Ende machte, war die Rede davon, Wilhelmine für die pariser große Oper zu engagiren; doch wiederum verhinderten Intriguen aller Art den Abschluß des Engagements. Die Künstlerin war nun im Begriff, Paris zu verlassen, als der Direktor der italienischen Oper Unterhandlungen mit ihr anknüpfte und am 9. Juli wurde der Kontrakt unterzeichnet, der die deutsche Sängerin auf fünftehalb Monate — vom 15. November 1831 bis 31. März 1832 — bei der italienischen Oper engagirte. In diesem neuen Engagement hatte sie mit ziemlich vielen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die ihr namentlich ihre Neider — und unter diesen war auch die Malibran — bereiteten. Zwar so oft sie sang, erntete sie enthusiastischen Beifall; aber ihre Widersacher machten, daß ihr nur wenig bedeutende Rollen übertragen wurden und ihr Repertoire nur auf wenige Stücke beschränkt blieb. Unter diesen Umständen mußte sie natürlich dem Ende ihres Engagements mit Ungeduld entgegensehen, das indessen doch für die Verbreitung ihres Ruhms nach außen hin von Nutzen war. Der Direktor der deutsch-italienischen Oper in London trat mit ihr in Unterhandlungen und am 3. März 1832 wurde der Kontrakt geschlossen, der sie für die Saison desselben Jahres (Mai und Juni) engagirte. Reich an Triumphen war wiederum dieser londoner Aufenthalt; in jeder ihrer Rollen wurde Wilhelmine mit Beifall überschüttet. Wer nur irgend auf Geschmack, Bildung und Kunstsinn Anspruch machte, mußte die deutsche Künstlerin gehört haben. Für die Saison des Jahres 1833 ließ diese sich wieder engagiren, und zwar trat sie dies Mal auf dem Drury-Lane-Theater auf, wo der Direktor Bunn abermals ein deutsche Oper agiren ließ. Der Beifall, den sie erntete, war ebenso rauschend und allgemein wie früher; er zeigte auch keine Abnahme,

Digitized by Google

als die Künstlerin zum dritten Male in London war — 1837, diesmal bei der englischen Oper engagirt. Doch waren die Früchte dieses dritten londoner Aufenthaltes am Ende nur bittere; denn nicht allein, daß Wilhelmine durch übermäßige Anstrengung sich eine Krankheit zugezogen hatte, die erst allmählig wieder wich —, auch um ihre ganze Gage kam sie, da der Direktor Bunn bankerott wurde. Im Oktober des Jahres 1837 nahm sie ihre Thätigkeit in Dresden wieder auf, wohin sie überhaupt nach Beendigung ihrer Gastspiele immer wieder zurückkehrte. Diese letzteren erstreckten sich nicht nur auf Paris und London, sondern auch auf die bedeutendsten Städte Deutschlands, Ungarns und Böhmens. Sie konnte sich sagen, daß ihr Hunderttausende die höchsten Kunstgenüsse verdankten, daß ihr Name von der Nordsee bis zu den Alpen, vom Rhein bis zur Oder mit Begeisterung genannt wurde. Und trotz dieses Lebens voll Glanz und Ruhm, trotz alles Dessen, was ihre Laufbahn — besonders in dem Zeitraum von 1828 bis 1838 — Berauschendes und Erhebendes hatte, fühlte Wilhelmine sich doch tief unglücklich. Sie war allein, sie hatte kein Wesen, dem sie in Freude oder Schmerz sich hätte mittheilen können — einsam und unverstanden mußte sie mit den Regungen ihres leidenschaftlichen Herzens sich abringen und abkämpfen. Aus allen Tagebuchblättern, die aus jener Zeit erhalten sind, spricht die Klage des Alleinseins und mit oft herzzerreißenden Worten macht die Künstlerin ihrer Sehnsucht nach einem liebenden und mitfühlenden Wesen Luft. — Anfangs der 40er Jahre lernte Wilhelmine den Herrn von Döring, Offizier in sächsischen Diensten, kennen und faßte eine tiefe Leidenschaft für ihn, vermählte sich auch im J. 1847 mit ihm, trotz aller Vorstellungen und Warnungen, die ihr von allen Seiten zukamen. Daß diese nicht unbegründet waren, erwies sich nur zu bald: dieser Döring war ein der Künstlerin total unwürdiger Mensch, der mit ihrer Liebe ein wahrhaft teuflisches Spiel trieb und der für alle ihre Hingebung nur Hohn und Spott hatte. Noch im Winter des Jahres 1847 erfolgte der vollständige Bruch mit ihm, der Wilhelminen, wie sich aus Briefen und Tagebuchblättern ergiebt, namenlos unglücklich gemacht hat. Im J. 1847 war auch ihr Kontrakt mit der dresdener Hofbühne um und wurde nicht wieder erneuert; sie trat daher im Herbst eine Kunstreise an, die sie nach Norden führte. Petersburg war das Ziel, dem sie zustrebte, aber die Unterhandlungen mit dem dortigen Theater führten zu keinem Resultate. Nachdem sie in Kopenhagen die glänzendsten Triumphe gefeiert hatte, ging sie nach Riga (und hier eben erfolgte der Bruch mit Döring) und im Februar 1848 kehrte sie nach Deutschland zurück, in Berlin ihren Ehescheidungs-Prozeß abwartend, der sie endlich nach langen Quälereien frei machte. Anfangs März 1849 ging sie nach Paris. Das Verlangen nach künstlerischer Thätigkeit war endlich wieder erwacht und sie hoffte dort am leichtesten Anknüpfungspunkte zu finden. Allein die Zeitverhältnisse waren ihren Plänen nicht günstig, die politischen Kämpfe verschlangen jedes andere Interesse. Ueberdies bedurfte sie einer längeren Ruhe für ihre durch Anstrengungen und Leiden sehr erschöpfte Stimme — und so kam sie unverrichteter Sache nach Deutschland zurück. Im Mai führten sie ihre Geschäfte nach Dres-

Digitized by Google

den und hier erlebte sie den Ausbruch des Mai-Aufstandes, ohne sich aber in irgend einer Weise an demselben zu betheiligen, wie ihr später vielfach vorgeworfen wurde; ja sie verließ Dresden sogar schon am 5. Mai, nachdem am Tage vorher die ersten Opfer am Zeughause fielen. Zunächst wandte sie sich nach Gotha und von dort nach Heidelberg. Aber schon nach wenigen Wochen wurde sie durch die wachsenden Unruhen aus Baden vertrieben und ging nun in die Schweiz, die sie nur zum kleinsten Theile (von einem Gastspiele in Zürich her) kannte. Sie wohnte längere Zeit am Brienzer See. In der Frische und Stille, in der Pracht der sie umgebenden Natur fand sie Genesung für Leib und Seele. Als der Winter sie abermals nach Paris führte, war sie wieder heiter, lebensmuthig und hoffnungsreich. Im Laufe dieses Winters verlobte sie sich mit Herrn von Bock, einem Gutsbesitzer aus Livland, den sie seit Jahren kannte und in dem sie das volle Verständniß der treuen Liebe fand, dessen sie so sehr bedurfte. Am 14. März 1850 wurden sie in Gotha getraut. Ihre dramatische Laufbahn war mit dieser Ehe beschlossen; die letztere selber aber sollte ihr wiederum nicht ungetrübtes Glück bringen. Zwar war das Verhältniß zu ihrem Manne ein sehr inniges; aber innerhalb der Familie desselben sah man Wilhelminen nur als bürgerlichen Eindringling an und konnte sich nicht dazu erheben, ihren frühern Stand zu vergessen oder die Komödiantin von der Künstlerin zu sondern. Die Zerwürfnisse wurden mit der Zeit immer ärger und Wilhelmine beschloß nun endlich, Livland zu verlassen und nach Deutschland zurückzukehren, ohne sich jedoch von ihrem Manne zu trennen. Im J. 1858 sehen wir sie wieder auftreten, aber nur in Konzerten und vorwiegend mit Liedervorträgen, in denen sie freilich früher auch schon excellirt hatte (wir erinnern an den Schubert'schen „Erlkönig", der in Art und Weise der Auffassung durch die Schröder ja fast typisch geworden ist). Nachdem sie in Berlin und Dresden gesungen, hörten wir sie auch im März 1859 in Leipzig: durch die Genialität ihres Vortrages wußte sie immer noch hinzureißen, wenn allerdings auch von dem Schmelz und Metall der Stimme fast gar nichts mehr zu spüren war. Von Leipzig nach Dresden zurückgekehrt, deklarirte sich fast plötzlich bei ihr eine Krebskrankheit, die auch einen ungewöhnlich schnellen Verlauf nahm. Der bessern Pflege wegen ließ sie sich nach Koburg bringen, wo ihre Schwester, die Schauspielerin Schröder-Gerlach, jetzt Schröder-Schlönbach, ihren Wohnsitz hatte, und hier entschlief sie am 26. Januar 1860. Zur Beerdigung wurde sie nach Dresden gebracht und auf dem Trinitatiskirchhofe daselbst ruhen ihre sterblichen Ueberreste. — Wilhelmine Schröder-Devrient ist von manchen Sängerinnen an Schönheit und Mächtigkeit des Stimmorgans und an virtuoser Gesangskunst übertroffen worden, schwerlich aber ist sie von einer erreicht worden in der Intensität des dramatisch-musikalischen Ausdrucks, in der Schärfe des künstlerischen Blickes, mit dem sie jede ihr unterstellte Aufgabe durchdrang, in der Fähigkeit, den Moment zu erspähen, wo diese Aufgabe auf den Gipfel der Wirkung gehoben werden kann und muß, in der Angemessenheit und genialen Kraft der mimisch-plastischen Darstellung, und endlich in der Gewalt, aber dabei immer schönen Regelung der Leidenschaft. — (Das Meiste des umstehenden

Digitized by Google

Artikels verdanken wir den Aufsätzen, die sich in dem Jahrgang 1860 der Zeitschrift „Gartenlaube" Nr. 11 ff. befinden; auf sie verweisen wir auch beziehentlich vieler Züge, welche die berühmte Künstlerin auch als Frau von Herz und Gefühl, als Muster von Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit kennzeichnen.)

Schröter, Christoph Gottlieb, musikalischer Schriftsteller, Komponist und Erfinder des Fortepiano, geb. zu Hohenstein in Sachsen am 10. August 1699, kam in seinem 7ten Jahre als Kapellknabe nach Dresden und erhielt von dem Kapellmeister Schmidt die erste Unterweisung in musikalischen Dingen; später ward er Rathsdiskantist und endlich Alumnus auf der Kreuzschule. Von seinen Eltern zum geistlichen Stande bestimmt, bezog er 1717 die Universität Leipzig. In demselben Jahre aber verlor er kurz nach einander seine Eltern durch den Tod, und von dem Augenblicke nahm sein Lebensplan eine andere Richtung: er gab die Theologie auf und widmete sich ausschließlich der Musik. Zu dem Zwecke nach Dresden zurückgekehrt, ward er auf Kapellmeister Schmidts Empfehlung zunächst Privat-Kopist des damals gerade dort angekommenen Lotti. Seine bereits früher gewonnenen theoretisch-musikalischen Kenntnisse erhielten in dieser Stellung, die ihm manche klassischen Musikwerke in die Hand führte, bedeutende Erweiterung. In diese Zeit seines Aufenthalts bei Lotti fallen auch seine ersten Kompositionsversuche. Als der genannte Komponist von Dresden fortging (1719), ward S. Sekretär und Gesellschafter eines jungen adligen Herrn, mit dem er auch mehrere Reisen machte, die ihn u. a. auch nach Holland und England führten. 1724 bezog er noch einmal die Universität Jena, um daselbst einige schönwissenschaftliche Vorlesungen zu hören, las aber dabei selbst ein Kolleg über Mattheſons „Neu eröffnetes Orchester" und ein anderes über die mathematische Theorie der Musik und musikalischen Komposition. 1726 ward er als Organist nach Minden und 1732 von da in gleicher Eigenschaft nach Nordhausen in Thüringen berufen. Ein Monochord, das er als Kreuzschüler zu Dresden von dem Organisten Behnisch empfangen, hatte ihm hier schon Veranlassung zu mancherlei Untersuchungen, besonders in den mathematischen Theilen der Musik, gegeben und bereits im Jahre 1717 verfertigte er — eben vom Monochord ausgehend — ein doppeltes Modell zu einem Fortepiano; indeß blieb dasselbe damals noch unbeachtet, und erst jetzt in Nordhausen brachte er bei größerer Muße ein solches Instrument vollkommen fertig (s. Fortepiano). Gest. ist er in genannter Stadt im November des Jahres 1782. — Als musikalischer Schriftsteller ist er, besonders in polemisirenden Abhandlungen, vielfältig in Mitzlers „Musikalischer Bibliothek" und in Marpurgs „Kritischen Briefen" aufgetreten; dann hat er auch herausgegeben: „Deutliche Anweisung zum Generalbaß ꝛc." (Halberstadt, 1772). Eine Geschichte der Harmonie, die er schon im Manuscript fertig hatte, ist bei der Plünderung Nordhausens durch die Franzosen im J. 1761 verloren gegangen. — Als Komponist war er ebenfalls sehr fleißig und man kannte von ihm viele Kirchenmusiken, Gelegenheits-Kantaten, Konzerte, Ouverturen, Sinfonien für allerhand Instrumente, Fugen und Präludien für Orgel u. s. w.

Schröter, Corona Elisabeth Wilhelmine, ausgezeichnete Sängerin, geb. zu Warschau im J. 1748, kam um 1764 nach Deutschland und wurde in

Digitized by Google

Leipzig als Konzertsängerin angestellt. Gegen 1778 erhielt sie einen Ruf nach Weimar als Kammersängerin, und hier starb sie, nachdem sie in den 90er Jahren schon pensionirt worden war, im Sommer des Jahres 1802. — Mit verschiedenen Sammlungen von Liedern ist sie auch als Komponistin aufgetreten.

Schröter, Johann Samuel, geb. zu Warschau im J. 1750, trat um 1767 in Deutschland als Klavier-Virtuos zuerst öffentlich auf und machte dann Kunstreisen durch genanntes Land und durch Holland. Um 1780 ging er nach London, wo er zuerst eine Zeit lang nicht recht aufkommen konnte, dann aber durch Kompositionen bekannter wurde, als Organist an der deutschen Kapelle und endlich auch als Solo-Klavierspieler in den Konzerten der Königin (als Chr. Bachs Nachfolger) Anstellungen erhielt. Nun, da er auf dem besten Wege zu seinem Fortkommen war, verheirathete er sich heimlich mit der Tochter eines reichen Kaufmannes, mußte aber, um einer Anklage zu entgehen, diese Ehe gegen eine jährliche Pension wieder auflösen, und ging des ärgerlichen Aufsehens wegen, welches diese ganze Geschichte erregte, von London weg aufs Land. Hier hörte ihn zufällig der Prinz von Wales und dieser, als er seinen Hofstaat einrichtete, ernannte ihn zum Mitglied seiner Kapelle. Gest. ist er schon, und zwar an einem Brustübel, am 2. November 1788. Gedruckt sind von seinen Kompositionen Konzerte für Klavier, Quintette für Klavier und Streichinstrumente, Klavier-Trio's und Sonaten. — Ein jüngerer Bruder von ihm, Johann Heinrich S., geb. 1762 zu Warschau, trat schon mit 7 Jahren in Leipzig als Violinspieler öffentlich auf und befand sich dann um 1782 auf Reisen durch Deutschland, Frankreich u. s. w., auf denen er sich außer der Violine auch auf der sog. Nagelharmonika hören ließ. Nachgehends wählte er London zu seinem bleibenden Aufenthalt. Seit dem Anfang des laufenden Jahrhunderts hat man aber nichts wieder von ihm gehört. — Komponirt und herausgegeben hat er Violinduette, Duette für Violine und Violoncell und Streichtrio's.

Schröter, Johann Georg, guter Orgelbauer, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Erfurt und baute für einige Kirchen dieser Stadt sehr gerühmte Werke, sowie auch in verschiedenen anderen thüringischen Orten sich Orgeln von ihm befinden.

Schryari. Unter diesem Namen führt Prätorius in seinem Syntag. mus. T. II. c. XVIII. eine Art von Blasinstrumenten an, die in der Struktur den Cornamusen gleich, nur unten offen waren.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, der bekannte Dichter der „Fürstengruft" ꝛc, auch begabte Musiker und musikalische Schriftsteller, wurde geboren zu Obersontheim in Schwaben am 26. März 1739. Sein Vater war Kantor, Lehrer und Pfarrvikar in genanntem Orte, kam aber schon 1740 als Musikdirektor und Lehrer nach Aalen. Anfangs zeigte Daniel nur wenige Fähigkeiten; aber plötzlich erwachten seine Geisteskräfte und er übertraf bald im Lernen alle seine Jugend- und Schulgenossen; namentlich offenbarte sich auch sein außerordentliches musikalisches Talent. 1753 schickte ihn der Vater auf das Lyceum zu Nördlingen und 1756 kam er auf die Schule zum heil. Geist

Digitized by Google

nach Nürnberg. 1758 bezog er die Universität Jena, führte daselbst ein zügelloses Leben und kam mit zerrütteter Gesundheit nach Hause. Nun ward er auf eine kurze Zeit Hauslehrer, suchte dann in Aalen und der Umgegend durch Predigen für die dortigen Geistlichen sein Brod zu verdienen, ward darauf Schullehrer und Organist in Geislingen und verheirathete sich im J. 1764. Seinem eigentlichen Berufe, der Theologie, mit der Zeit mehr und mehr entfremdet, kam er als Musikdirektor 1768 nach Ludwigsburg, hielt hier nebenher einigen Offizieren Vorlesungen über Aesthetik, versank aber mehr und mehr in Ausschweifungen und wurde endlich, nachdem er wegen Unsittlichkeit eine Zeit lang im Gefängniß gesessen, auch sonst allerhand Aergerniß gegeben hatte, Landes verwiesen. Nun ging er nach Heilbronn, von da aber nach einiger Zeit wieder weg und nach Heidelberg, und endlich wandte er sich nach Mannheim, wo er Gelegenheit fand, sich auf dem Klavier vor dem Kurfürsten hören zu lassen, und eben eine Anstellung erhalten sollte, als er durch eine unvorsichtige Aeußerung sich den Unwillen jenes Fürsten zuzog und in Mannheim seines Bleibens nun auch nicht länger war. Demnach wandte er sich nach München, wo er sogar katholisch werden wollte, fand aber auch hier keine Rast und Ruhe und ging nach Augsburg, wo er seine freisinnige Zeitschrift „Die deutsche Chronik" begann, aber, von den Jesuiten verfolgt, wieder fliehen mußte. Ulm war sein nächster Zufluchtsort; hier wieder mit seiner Familie vereinigt, setzte er die Chronik fort und gab Musikunterricht (wie in Augsburg auch schon), wurde aber verrätherischer Weise nach Blaubeuren gelockt und hier vom Amtmann Scholl dem beleidigten Herzog von Würtemberg ausgeliefert, der ihn als Gefangenen auf die Veste Hohenasperg bringen ließ. Ohne Verhör saß er daselbst 10 Jahre, theils in trüben Mysticismus versunken (aus Schmerz über sein vergeudetes Leben), theils vernünftig musikalisch und schriftstellerisch thätig. 1787 erhielt er die Freiheit und wurde in Stuttgart als Direktor des Hoftheaters und der Hofmusik angestellt. Am 10. Oktober 1791 starb er. — Ebenso wie in seinen Dichtungen befindet sich in seinen musikalischen Produktionen — Liedern, Klaviersachen, Kantaten u. s. w. — vielerlei, was von genialer Kraft zeugt; Korrektheit und Vollendung aber fehlen fast immer. — Von seinen musikalischen Schriften sind außer den Aufsätzen über Musik in der „Chronik" noch anzuführen: „Musikalische Rhapsodien" (3 Hefte, mit Musikbeilagen, Stuttgart, 1786) und „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (nach seinem Tode in Wien 1806 erschienen und von seinem Sohne, dem königl. preußischen Legationsrathe Ludwig S. herausgegeben), ein Werk, das neben vielem Schiefen und Fantastischen doch auch manches Fein- und Tiefgefühlte enthält.

Schubart, Julie, s. Kaufmann.

Schubert, David, Orgelbauer und Klavierinstrumentenmacher, ein Zögling von Gottfried Silbermann zu Freiberg, lebte zu Dresden und starb hier auch im J. 1769. Unter den Orgeln, die er baute, sind zu nennen: die Orgel in der französischen Kirche in Dresden und die im dasigen Josephinenstift, ferner eine in Haynichen und eine in Herzogswalde. Auch seine Klaviere hatten einen guten Ruf und wurden bis Ende des vorigen Jahrhunderts noch gut bezahlt.

Digitized by Google

Schubert, Ferdinand, geb. am 18. Oktober 1794 zu Wien (in der Vorstadt Lichtenthal), erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, welcher Schullehrer war, und setzte seine Ausbildung im Gesang, Violin-, Klavier- und Orgelspiel, sowie im Generalbaß bei dem Regenschori Michael Holzer fort. Besonders auf der Violine und der Orgel wurde er ein sehr wackerer Künstler. Im J. 1810 wurde er Schulgehülfe bei der k. k. Waisenhaus-Anstalt, 6 Jahre später wirklicher Lehrer und nach 10jähriger Dienstleistung Chorregent des Pfarrbezirks Altlerchenfeld. 1824 endlich erhielt er die Stelle als Professor an der Normal-Hauptschule St. Anna zu Wien, und gestorben ist er in genannter Stadt am 26. Februar des Jahres 1859. Von seinen Kompositionen kennt man größere und kleinere Kirchensachen, Klavier- und Orgelstücke, Schullieder u. s. w.; Verschiedenes davon ist auch im Druck erschienen.

Schubert, Franz (Peter), jüngerer Bruder des Vorhergehenden, der berühmte Liedermeister und überhaupt einer der gottbegnadetsten deutschen Tondichter. Er wurde geb. zu Wien (Vorstadt Himmelpfortgrund) am 31. Januar 1797, und sein Musiktalent war sehr frühzeitig wahrnehmbar. Von seinem Vater erhielt er (ebenfalls als noch sehr junges Kind) den ersten Unterricht im Violinspielen und bald auch schloß sich die Unterweisung auf dem Klaviere durch den ältesten Bruder Ignaz an. Mit 7 Jahren wurde der Knabe behufs der weiteren Ausbildung im Klavier- und Violinspielen, sowie im Gesange dem Chorregenten Michael Holzer anvertraut, der mehrmals mit Thränen in den Augen versicherte, so einen Schüler habe er noch nie gehabt, „denn", sagte er, „wenn ich ihm etwas Neues beibringen wollte, so wußte er es immer schon; oft hab' ich ihn stillschweigend angestaunt." Mit 11 Jahren ward Franz erster Sopranist in der Lichtenthaler Kirche, und schon zu dieser Zeit trug er Alles mit dem angemessensten Ausdrucke vor, spielte auch damals ein Violinsolo auf dem Kirchenchor und komponirte schon kleine Lieder, Streichquartette und Klavierstücke. Seine schnellen Fortschritte setzten den Vater in Erstaunen; er war daher darauf bedacht, ihm Gelegenheit zu weiterer Ausbildung zu verschaffen und ihn deshalb auf das k. k. Konvikt zu bringen. Der Direktion desselben wurde er demnach im Oktober 1808 vorgestellt und mußte Probe singen. Sein sicheres Treffen der ihm vorgelegten Sachen erregte bei den Hofkapellmeistern Salieri und Eybler, sowie bei dem Singmeister Korner Aufsehen, und er wurde demnach aufgenommen. Im Konvikte nun hatte er Gelegenheit, großen Musikaufführungen beizuwohnen. Der Eifer, den er bei den Hausmusiken bezeigte (die er nachgehends in Abwesenheit des Musikmeisters Ruczizka auch leitete), sowie seine verschiedentlichen Kompositionsversuche veranlaßten Salieri, dem Franz Kompositions-Unterricht zu ertheilen, und wie sehr der Meister mit dem Schüler zufrieden war, geht aus der Aeußerung hervor, die ersterer that, als man ihn befragte, wie es mit S. ginge: „Der kann Alles; er komponirt Opern, Lieder, Quartette, Sinfonien und was man nur will." Fünf Jahre blieb er im Konvikt, dann verließ er dasselbe und that, um der Konskription zu entgehen, drei Jahre lang Schulgehülfendienste bei seinem Vater. Während dieser Zeit frequentirte er wieder fleißig den Lichtenthaler Kirchenchor, was ihm wohl die

Digitized by Google

Veranlassung zur Komposition einer großen Messe gab (1814), die in Lichtenthal kein kleines Aufsehen machte und zehn Tage später auch in der Augustinerkirche zu Wien (Stadt) aufgeführt wurde. Im Jahre 1816 kam er um eine Musikdirektorstelle in Laibach ein, die ihm aber nicht verliehen wurde, und im Sommer des Jahres 1818 ging er nach Ungarn auf ein Gut des Grafen J. Esterhazy, von dem er als Sing- und Klaviermeister engagirt war. Eine weitere Anstellung hat er in der Folgezeit nicht gehabt, ebenso wenig hat er, einige kleinere Ausflüge abgerechnet, je Wien wieder verlassen. Im September des Jahres 1828 fing er an zu kränkeln und medizinirte auch; seine Unpäßlichkeit nahm indeß wieder etwas ab; er machte daher Anfangs Oktober in Gesellschaft seines Bruders Ferdinand und zweier anderer Freunde eine kleine Lustreise nach Unter-Waltersdorf und von da einen Ausflug nach Eisenstadt, wo er Joseph Haydns Grabmahl besuchte und ziemlich lange dabei verweilte. Er war während der drei Tage, die diese Reise währte, sehr heiter und hatte manche muntere Einfälle. Als er aber nach Wien zurückkam, nahm seine Unpäßlichkeit wieder zu. Da er nun am letzten Oktober Abends einen Fisch speisen wollte, warf er, nachdem er das erste Stückchen gegessen, plötzlich Messer und Gabel auf den Teller und gab vor, es ekele ihn gewaltig vor dieser Speise und es sei ihm gerade, als hätte er Gift genommen. Von diesem Augenblick an hat er fast nichts mehr gegessen und getrunken, sondern bloß Arzneien eingenommen. Durch Bewegung in freier Luft suchte er sich zu helfen und machte daher noch einige Spaziergänge. Am 3. November früh ging er von der Neu-Wieden nach Hernals, um ein von seinem Bruder Ferdinand komponirtes Requiem zu hören; dieses Stück, welches ihm übrigens wohl gefiel, war die letzte Musik, die er anhörte. Nach dem Gottesdienste machte er sich wieder Bewegung, drei Stunden lang; beim Nachhausegehen aber klagte er sehr über Mattigkeit. In den nächsten Tagen ward er immer hinfälliger und schwächer, bis er endlich ganz aufs Krankenlager sank (am 14. November). Er machte sich zwar einige Stunden des Tages auf und korrigirte die zweite Abtheilung seiner „Winterreise"; den 19. desselben Monats jedoch, Nachmittags um 3 Uhr, erfolgte sein Tod. — Kurz wie das Leben ist, das Schubert zugemessen war, so darf man billig doch darüber erstaunen, wie wenig ereignißreich dasselbe gewesen ist, wie wenig Momente von Wichtigkeit und Bedeutung sowohl innerlich wie äußerlich es geboten hat. Wesentlicheres als die umstehenden Umrisse (die von Franzens Bruder Ferdinand herrühren, s. „Neue Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1839) zu geben, ist auch selbst denen unmöglich gewesen, die Schuberten persönlich näher gestanden haben; unter diesen ist z. E. Schindler (der Beethoven-Biograph) zu nennen, der im Jahrgang 1857 der „Niederrheinischen Musikzeitung" Erinnerungen an Schubert niedergelegt hat, die sich aber vorwiegend mit Charakter-Eigenthümlichkeiten desselben befassen, und in denen die Ereignißlosigkeit in seinem Leben zugestanden und auf folgende Weise zu erklären gesucht wird: „Es ist wahr, in Schuberts Leben gab es nicht Berg, nicht Thal, nur gebahnte Fläche, in der er sich in stets gleichmäßigem Rhythmus bewegte. Auch sein Gemüthszustand glich einer spiegelglatten Fläche und war durch äußerliche Dinge nur schwer zu

Digitized by Google

irritiren; er befand sich im schönsten Einklange mit dem Grundwesen seiner Charakter-Eigenschaften. Man darf gestehen, daß seine Tage dahinflossen, wie es dem arm Geborenen und arm Gebliebenen in bürgerlicher Sphäre geziemt. Bis ins zehnte (soll wohl heißen zwölfte) Jahr im väterlichen Hause, von da bis ins siebenzehnte Sängerknabe im kaiserlichen Konvikt und auf den Schulbänken des Gymnasiums sitzend, alsdann drei Jahre Schulgehülfe bei seinem Vater in der wiener Vorstadt Lichtenthal, letztlich Klavierspieler — und zwar musterhaft — und Komponist nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil sein Verleger schon 10 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Klavierwerk honorirt hat. Für den Abgang sogenannter nobler Passionen und Bedürfnisse — nach Art anderer Musiker — hatte die Dürftigkeit frühzeitig gesorgt. Familiensorgen und Kümmernisse mancherlei Art, in nicht gesicherten ehelichen Verhältnissen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen auch nicht; denn er stand allein in seinem Zauberkreise, von Familien-Prosa nicht angefochten. Das Lehramt in Musik hatte er die letzten acht Jahre gleichfalls aufgegeben, somit auch die Quelle großer Mühsale und großen Undanks verstopft. Reisen hat er auch nicht gemacht. Was er in weiterer Ferne als in der wiener Umgegend kennen lernte, beschränkt sich auf einige Ausflüge mit Vogel (damals pensionirtem Hof-Opernsänger, der überhaupt das Verdienst hat, Schuberten durch den meisterlichen Vortrag von dessen Liedern zuerst in die musikalische Welt eingeführt zu haben) auf dessen Landgut zu Stadt-Steyer in Oberösterreich, hauptsächlich auf den längeren Aufenthalt mit diesem Freunde in Gastein (1825)...." — Ferner findet auch Schindler einen Grund für die Verborgenheit, in der S's Talent während seines Lebens (wenigstens für die Allgemeinheit) verblieb, in einem gewissen Starrsinn, einer obstinaten Unbeugsamkeit, die ihn, unbeschadet seines ausgesprochenen Unabhängigkeitssinnes, für gute und praktische Rathschläge von Seiten wohlmeinender Freunde geradezu taub machten. So war ihm im J. 1826, wie Schindler weiter erzählt, Gelegenheit gegeben, in eine ehrenvolle Stellung ein- und aus seinen beschränkten Verhältnissen herauszutreten. Durch den Abgang des Kapellmeisters Krebs nach Hamburg nämlich war dessen Dirigentenstelle am Kärnthnerthor-Theater vakant geworden, und Schuberts Freunde (in erster Reihe der obgenannte Sänger Vogel) bemühten sich, die Stelle für denselben zu erobern. Es gelang auch, die Aufmerksamkeit des Administrators Duport auf den jungen Komponisten zu lenken; doch sollte seine definitive Anstellung von einer abgelegten Prüfung abhängig gemacht werden, die darin bestand, daß ihm einige zusammenhängende Opernscenen (die eigends für den Zweck gedichtet waren) zu komponiren aufgegeben wurden. Er machte auch die Arbeit, deren Hauptpartie für die Schechner bestimmt war. Schon bei den Klavierproben machte ihn diese Sängerin auf einiges Unpraktische in der hauptsächlichsten Arie aufmerksam und bat um Abänderung, die aber, einige Kürzungen und Vereinfachung der Begleitung betreffend, von Schubert entschieden abgelehnt wurde. Schon bei der ersten Orchester-Probe stellte sich's heraus, daß die Sängerin in der erwähnten Arie nicht durchzudringen vermöge, und Schubert wurde nun auch von Freunden und Bekann-

Digitized by Google

ten ersucht, Aenderungen vorzunehmen. Jedoch vergebens; er blieb bei seiner Weigerung. So kam es zur Generalprobe, und Alles ging gut von Statten bis zu der beregten Arie, deren Charakter den Ausbruch der höchsten Leidenschaftlichkeit athmete. Wie zu erwarten, so geschah es; die Sängerin, fast in unausgesetztem Kampfe mit dem Orchester, vornehmlich mit den Blasinstrumenten, wurde von den auf ihre kolossale Stimme eindringenden Massen erdrückt. Entkräftet sank sie auf einen zur Seite des Proscениums stehenden Stuhl. Tiefes Schweigen im ganzen Hause; Spannung auf allen Gesichtern. Während dessen sah man den Administrator Duport zu einer und der andern der auf der Bühne sich bildenden Gruppen treten, bald wieder mit der Sängerin und den anwesenden Kapellmeistern ins Geheim sprechend. Schubert seinerseits saß während dieser für jeden der Anwesenden wahrhaft beängstigenden Scene wie eine plastische Figur auf seinem Stuhle, den Blick unverwandt auf die vor ihm aufgeschlagene Partitur geheftet. Nach langer Deliberation trat endlich Duport aus Orchester heran und äußerte im höflichen Tone folgende Worte: „Herr Schubert! Wir wollen die Aufführung um einige Tage verschieben, und bitte ich Sie, wenigstens in der Arie die nöthigen Abänderungen zu machen und es dem Fräulein Schechner zu erleichtern". Mehrere der Künstler im Orchester ersuchten nun Schubert ebenfalls nachzugeben. Nachdem unser Mann diesen Vorgang mit sichtbar steigendem Ingrimm angehört, rief er mit erhobener Stimme aus: „Ich ändere Nichts!" Dies ausrufend, schlug er die Partitur laut schallend zu, nahm sie unter den Arm und ging raschen Schrittes zum Hause hinaus. Mit der Anstellung war es natürlich nun Nichts. — Diesem Charakterwesen von Eigen- und Starrsinn, das auch oft genug in Fällen des gesellschaftlichen Verkehrs sich äußerte, ist nun aber keineswegs ein Uebermaß künstlerischen Selbstgefühls oder gar Ueberschätzung zu unterstellen. Schuberts bei allen Gelegenheiten bewiesene Pietät für die Klassiker, sein rastloses Streben liefern Beweise genug gegen solche Unterstellung. Eigensüchtiges Interesse, Ruhmsucht, die nicht wenig Künstler zur Thätigkeit anspornen, waren für Schubert ungekannte Begriffe; seine so viel nur möglich behauptete Verborgenheit, sein Wandel überhaupt zeugen für die Reinheit seiner Gesinnung zur Genüge. Es ist wahr, daß, nach Schindlers Aussage, Schubert gegen jeden auch noch so vorsichtig überzuckerten Tadel äußerst empfindlich war; aber dagegen ging er in der Gleichgültigkeit gegen Lobesäußerungen doch noch weiter: nicht eine Miene verzog er, wenn ihm über dies oder jenes seiner Werke Beifall ausgedrückt wurde, er blieb vollkommen gleichgültig gegenüber jeglichem Lobe. — Doch wenden wir uns jetzt von dem Menschen Schubert zu dem Tonsetzer Schubert. Daß wir ihn zu Eingang dieses Artikels einen der gottbegnadetsten deutschen Tondichter genannt haben, wird wohl heutzutage kaum mehr angefochten werden können. Es sind im Verlaufe der Jahre mehr und mehr Werke von ihm an das Tageslicht gezogen und unter diesen immer reichere Schätze entdeckt worden. Namentlich hat Robert Schumann das Verdienst, für die Erkenntniß Schuberts in der Totalität die Bahn gebrochen zu haben. Denn indem er im J. 1839 zu Wien dessen Sinfonie in C auffand, gab er nicht nur Veranlassung, daß

Digitized by Google

man noch viele andere seiner ungedruckt gebliebenen Kompositionen der Vergessenheit entriß, sondern daß man überhaupt schärfer auf einen Komponisten hinblickte, den man bis dahin ziemlich vorwiegend nur im Liederfache hatte gelten lassen. Und da mußte sich denn freilich herausstellen, daß man es nicht bloß mit einem Liederkomponisten ersten Ranges, sondern überhaupt mit einer der reichsten musikalischen Naturen, die es je gegeben, zu thun hat. Welche überschwängliche Fülle von Erfindung quillt einem aus Allem entgegen, was er geschaffen! Wie glüht und blüht es in diesen Sonaten, Quartetten, Trios, Fantasien u. s. w.! Wie interessant, phantasievoll, schwung- und saftreich sind seine Gebilde vom kleinsten bis zum größten! Und dabei eine Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit, die wirklich zum Entzücken sind! Er giebt uns in seinen Produktionen keine Räthsel auf, er läßt über sein Denken und Fühlen keine Deutelei aufkommen, er macht seine Kunst nicht zum Tummelplatz der Konflikte seines innern und äußern Lebens —, er ist mit einem Worte ein Tonsetzer von Naivetät (dies natürlich in der höhern philosophischen Bedeutung des Wortes). Alles reflektirte Wesen ist ihm völlig fremd, ja so fremd, daß es seinen Arbeiten in formalistischer Beziehung sehr oft zum Schaden gereicht. Denn hätte er etwas Weniges nur reflektirt — natürlich nicht mühselig vor dem Arbeiten, denn das brauchte er bei der reichströmenden Ader seiner Erfindung nicht, sondern während desselben und etwas nach demselben —, so müßte ihm selber so manches Ungefügige in dem Architektonischen seiner Kompositionen, manche unnöthige Längen, Breiten und Wiederholungen, ja selbst manches bloß als „Füllsel" Verwendetes und nachlässig Gearbeitetes aufgefallen sein. Das ist es denn in der That auch, was den Genuß an seinen Instrumentalsachen — die Lieder sind begreiflicherweise, als durch den Text schon an sich die nöthige Beschränkung auferlegend, von diesen Vorwürfen frei — etwas trübt und verkümmert. Selbst jene oben erwähnte C-dur-Sinfonie, so hoch bedeutsam in Beziehung auf Originalität und Reichthum des Inhalts sie ist, zeigt jene formalistischen Mängel, jenes Ungefeilte und Unconcise. Aber wenn man's recht bedenkt und wenn man Schuberts Thätigkeit im Ganzen überblickt, so kann man sich eigentlich nicht wundern, wenn Sorgsamkeit und Feile nur sparsam angewendet sind: er hatte ja gar nicht die Zeit, um bei jedem einzelnen Werke länger zu verweilen, er hatte ja vollauf zu thun, wenn er innerhalb der 18 Jahre, die ihm zu produziren vergönnt waren (wir rechnen dabei schon einige Knabenjahre mit) nur Alles los werden wollte, was in ihm von Musik lebte und webte. Wie eine unbestimmte Ahnung vielleicht hat es in ihm gelegen, daß er nur eine kurze Spanne Zeit zu leben habe, und diese mußte er ja benutzen, um seiner rastlos schaffenden Einbildungskraft genug zu thun, um den Geheißen seines Genius durch immer neue Thaten gerecht zu werden. Sein künstlerisches Vermögen war außerdem so ungeheuer, daß er sich zu erschöpfen nicht bange zu sein brauchte, wenn er, anstatt ein Werk abzuglätten und auszufeilen, lieber gleich ein neues darauf folgen ließ. Und schließlich, hätte er uns auch weiter nichts hinterlassen als seine Lieder, so wären doch diese schon genug, um ihn unter die Größen deutscher Tonkunst einzureihen; denn das Lied, unser unbestrittenes und schön-

Digitized by Google

stes, deutschestes Eigenthum, hat er auf die Höhe der Vollendung gehoben: Keiner hat es wie er verstanden, die Stimmungen, das Weben und Walten in einem Gedicht überhaupt in so herzgewinnenden, reich pulsirenden Melodien zu verkörpern, bei Keinem ist die Uebereinstimmung von Wort und Weise so ungezwungen, blühend und doch zugleich zwingend wie bei ihm. Von der ungemeinen Fruchtbarkeit Schuberts liegen Zeugnisse vor in circa 170 gedruckten Werken sowohl — Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmigen), Quintetten, Quartetten und Trio's, zwei- und vierhändigen Klaviersachen verschiedenster Art, Kirchenstücken, Ouverturen, einer Sinfonie, einem Oktett u. s. w. u. s. w. — als auch in fast noch mehr ungedruckt gebliebenen, unter denen, um nur Einiges anzuführen, sich noch 6 Sinfonien und 9 bis 10 Opern und Melodramen befinden, z. E. „Rosamunde" (Melodram), „Die Freunde von Salamanka", „Die Zwillingsbrüder", „Fierabras", „Alfonso und Estrella". Zur Aufführung gelangten davon nur die „Zwillingsbrüder" und das Melodram „Die Zauberharfe" (und zwar noch bei S's Lebzeiten), sowie „Alfonso und Estrella", welches vor einigen Jahren durch Liszt in Weimar auf die Bühne gebracht wurde.

Schubert, Franz, vortrefflicher Violinspieler, geb. zu Dresden am 22. Juli 1808, erhielt den ersten Unterricht auf seinem Instrument von dem Konzertmeister Rolla und wurde später zu weiterer Ausbildung vom König von Sachsen nach Paris geschickt, wo Lafont sein Lehrer wurde. Nach Dresden zurückgekehrt, wurde er daselbst in der Kapelle bei der ersten Violine angestellt, nachgehends aber zum Konzertmeister ernannt, als welcher er gegenwärtig noch wirkt. Sein Spiel ist weniger durch Größe und Kühnheit der Manier, als durch Eleganz, Sauberkeit und Delikatesse ausgezeichnet. Denselben Charakter tragen auch seine Violin-Kompositionen, deren verschiedene im Druck erschienen sind. — Seine Frau, Maschinka, ist die Tochter des Kapellmeisters Georg Abraham Schneider und als solche geb. zu Reval, wo ihre Eltern eine Zeit lang lebten, am 25. August 1815. Mit einem guten Gesangstalent begabt, wurde sie nach Paris geschickt und erhielt hier von Bordogni ihre Ausbildung; dann ging sie 1832 nach London, wo sie gleich nach ihrem Debut an der deutschen Oper für die laufende Saison engagirt wurde. Darauf wandte sie sich nach Mailand, studirte daselbst noch bei Bianchi und kehrte 1834 nach Berlin zurück, von wo aus sie nach nicht gar langer Zeit als Hofsängerin an die dresdener Oper berufen wurde. Bei nicht sehr großer und umfangreicher Stimme hatte sie viel Fertigkeit und Eleganz und war besonders ausgezeichnet in kolorirten höheren Soubretten-Partien.

Schubert, Johann Friedrich, geb. zu Rudolstadt am 17. Dezember 1770, trat als Lehrling bei dem Stadtmusikus Hesse in Frankenhausen ein und konditionirte dann nachgehends beim Stadtmusikus Hausmann in Sondershausen. Die Violine war sein Hauptinstrument und auf dieser hatte er sich eine bedeutende Fertigkeit erworben. 1791 verließ er, einiger Streitigkeiten mit seinem Prinzipale wegen, Sondershausen und ging nach Berlin, von da aber nach Stettin, wo er im Theater-Orchester angestellt wurde. In Folge der Oper „Die nächtliche Erscheinung", welche er für das Theater der genannten Stadt gesetzt

Digitized by Google

hatte, wurde er 1799 Musikdirektor bei der Döbbelin'schen Schauspielergesellschaft, befand sich darauf 1801 in gleicher Eigenschaft am Theater zu Glogau und endlich 1804 bei der Witter'schen Schauspielergesellschaft. Zuletzt erhielt er einen Ruf als Musikdirektor nach Köln, und hier starb er an einer Lungenentzündung im Oktober des Jahres 1811. — Als Violinspieler seiner Zeit sehr geschätzt, hat er auch verschiedene Kompositionen für dieses Instrument wie für Klavier in den Druck gegeben und ferner eine Gesangsschule (bei Breitkopf & Härtel, 1804) erscheinen lassen.

Schubert, Joseph, geb. 1757 zu Warnsdorf in Böhmen, erhielt frühzeitig Musikunterricht von seinem Vater, der Kantor in genanntem Orte war, besuchte von 1768 an in Prag die Schule, daneben sich auch noch in der Musik vervollkommnend, und ging dann 1778 nach Berlin, wo er beim Kammermusikus Kohn noch Violin-Unterricht nahm. Ein Jahr darauf schon wurde er Kammermusikus in der Kapelle des Markgrafen von Schwedt, und 1788 kam er in gleicher Eigenschaft in die kurfürstliche Kapelle nach Dresden, wo er im J. 1812 starb. — S. war ein sehr fruchtbarer Komponist, namentlich im Fache der Instrumentalmusik, und hat eine Unmasse von Konzerten für die gangbarsten Instrumente, sodann Sonaten, Divertissements, Variationen, Solo's u. s. w. für verschiedene Instrumente, Sinfonien für Orchester, Harmoniemusiken u. s. w., endlich auch die Opern: „Der Gasthof zu Genua", „Die Landplagen, oder das blaue Ungeheuer", „Rosalia" und „Die Entzauberung" verfaßt. Im Druck erschienen von ihm: Klaviersonaten, Violinduetten, Sonaten für Violine mit Baß, Variationen, Rondo's, Divertissements für Klavier, ein Violoncell-Konzert, Lieder.

Schubert, Louis, geb. zu Dessau im J. 1828. erhielt frühzeitig Musik-Unterricht und ging 1844 als Violinspieler nach Petersburg. Hierselbst verweilte er zwei Jahre lang und begab sich dann nach Königsberg, wo er zuerst als Musiklehrer wirkte und nachgehends als Orchesterdirigent angestellt wurde, als welcher er jetzt noch fungirt. Als Komponist hat er sich in Opern — darunter wurde z. E. die „Aus Sibirien" in Königsberg mit Beifall aufgenommen —, Instrumentalsachen und Liedern versucht.

Schuberth, Carl, vorzüglicher Violoncell-Virtuos, geb. am 25. Februar 1811 zu Magdeburg als der Sohn des 1778 geborenen, zuerst in genannter Stadt und dann seit 1833 in Hamburg lebenden, sowie 1846 daselbst verstorbenen Musiklehrers Gottlob S., erhielt frühzeitig von diesem seinem Vater Pianoforte-Unterricht und vom 6ten Jahre ab bei Ludwig Hesse auch Unterricht auf dem Violoncello. Seine Fortschritte waren so schnell und bedeutend, daß er in seinem 11ten Jahre sich öffentlich mit einem Violoncellsolo konnte hören lassen. Nun wurde mit seiner musikalischen Ausbildung Ernst gemacht und 1825 schickte man ihn zu Dotzauer nach Dresden, bei dem er zwei Jahre lang eifrig studirte. Nach Magdeburg zurückgekehrt, trat er mit größtem Beifall in einem von der Catalani gegebenen Konzerte auf, mußte aber dann noch auf ein Jahr zu Dotzauer (namentlich auf Veranlassung seines Bruders Julius, dem er noch nicht weit genug war). Im Dezember des Jahres 1828 machte er seine erste Kunst-

Digitized by Google

reiſe, und zwar nach Ludwigsluſt, wo er bei Hofe ſpielte, und Hamburg. Auf eine Einladung ging er im April 1829 nach Kopenhagen, unterwegs auch in Bremen, Lübeck und Kiel konzertirend, machte auch einen Ausflug nach Gothenburg und kehrte dann nach Magdeburg zurück, wo er die Stelle als erſter Violoncelliſt im Orcheſter des Stadttheaters annahm. 1833 im Oktober ging er über Bremen, Oldenburg, Düſſeldorf, Köln, Aachen, Lüttich, Antwerpen und Brüſſel nach Paris, in den angeführten Städten mit Erfolg auftretend, kehrte im Februar 1834 nach Hamburg zurück und ging von da im Herbſt des genannten Jahres nach Holland. Mit dem Titel eines Solo-Violoncelliſten des Königs der Niederlande nach Hamburg zurückgekehrt, ging er im Frühjahr 1835 nach London und im Herbſt deſſelben Jahres nach Rußland. Gleich nach ſeinem erſten Konzerte in Petersburg wurde er als kaiſerl. Kammer-Virtuos angeſtellt, blieb auch fortan in der ruſſiſchen Hauptſtadt — eine Kunſtreiſe nach Deutſchland abgerechnet — und wurde in der Folge daſelbſt Univerſitäts-Muſikdirektor, Dirigent der philharmoniſchen Konzerte und Inſpektor der kaiſerl. Theater-Muſikſchule. Komponirt und publizirt hat S., der zu den vorzüglichſten Celliſten der Neuzeit gehört, Konzerte, Variationen, Fantaſien, Capricen, Salon- und Charakterſtücke für Violoncell, dann auch ein Oktett für Streichinſtrumente und mehrere Streich-Quartette und Quintette, welche Sachen alle viel Anerkennenswerthes enthalten. — Der älteſte Bruder S's iſt Julius S., geb. 1804 zu Magdeburg, Chef der Muſikalienhandlung Schuberth & Co., der bis 1858 abwechſelnd in Hamburg und New-York, von da ab in Leipzig lebte, paſſionirter Violinſpieler iſt und nächſt der Hamburger Muſikzeitung (von 1840—1850 beſtehend) auch ein kleines muſikaliſch-lexikaliſches Handbuch (bis jetzt in fünf Auflagen erſchienen) herausgegeben, auch den Norddeutſchen Muſikverein in Hamburg begründet hat. — Ein jüngerer Bruder von dem Ebengenannten iſt Ludwig S., geb. 1806 zu Magdeburg. Dieſer war ſchon mit 19 Jahren Muſikdirektor am Hamburger Stadttheater, wurde nachgehends Hofkapellmeiſter in Oldenburg und ging von da nach Königsberg und Riga, bis er 1845 Dirigent der deutſchen Oper in Petersburg wurde. In dieſer Stadt ſtarb er im J. 1850. Mehrere ſeiner im Druck erſchienenen Kompoſitionen, namentlich einige Klavier- und Streich-Quartette, zeugen von einem ſchönen Talent. Das Leben S's war aber nicht geregelt genug, um von dieſem ſeinem Talente noch bedeutendere Früchte ziehen zu können.

Schürer, Adam, einer der beſſeren Kirchenkomponiſten des vorigen Jahrhunderts, war in der kurfürſtlichen Kapelle zu Dresden angeſtellt und ſtarb gegen 1780 als ein ſehr alter Mann. Außer Meſſen und vielen anderen Kirchenſachen ſetzte er auch noch das Paſtoral „Galatea", das 1746 in Dresden zur Aufführung kam, und einige Sinfonien und Flötenſachen, die aber ſämmtlich Manuſcript geblieben ſind.

Schürmann, Georg Caspar, aus dem Hannöverſchen gebürtig (vielleicht um 1665), kam 1693 nach Hamburg, wo er als Kirchen- und Theaterſänger angeſtellt wurde, und ging dann 1697 nach Braunſchweig, wo er die Opern- und Kirchenmuſiken dirigirte. 1701 ſchickte ihn der Herzog Anton Ulrich noch nach

Digitized by Google

Italien, damit er daselbst bei den berühmtesten Meistern sich noch in der Komposition ausbilde, und nach seiner Rückkehr im J. 1702 ward er zunächst am Hofe zu Meiningen als Kapellmeister angestellt, dann 1707 aber in gleicher Eigenschaft wieder nach Braunschweig berufen, wo er um 1730 starb. Von seinen Kompositionen, die aber alle Manuscript geblieben sind, kannte man die Opern „Alceste" und „Telemachus" (aus den Jahren 1719 und 1721), dann Kirchen-Kantaten (zu denen er sich meist den Text selber verfertigt hatte) und Instrumentalstücke.

Schütz, Gabriel, geb. zu Lübeck am 1. Februar 1633, erhielt den ersten Musikunterricht von dem Rathsmusikus Bleyer daselbst, lebte nachgehends einige Jahre in Hamburg und wollte dann 1665 nach Italien gehen, kam aber nur bis Nürnberg, wo sein Spiel auf der Viola di gamba und auf dem Cornet so großes Aufsehen machte, daß man Alles anwendete, um ihn dort zu fesseln, und ihm 1666 auch die Stelle als Rathsmusikus verlieh. Als solcher starb er im J. 1711. Er galt allgemein für den größten Gambisten seiner Zeit und wurde von Nürnberg aus an viele Höfe berufen, um daselbst seine Kunst zu produziren. — Ein Sohn von ihm war Jacob Balthasar S., geb. zu Nürnberg am 5. Januar 1661. Von seinem Vater erhielt er frühzeitig Musikunterricht, konnte mit 10 Jahren bereits auf der Violine sich hören lassen und wurde mit 12 Jahren Rathsdiskantist in Nürnberg. In die Rathskapelle genannter Stadt trat er 1686 auch als Violinist ein, und gestorben ist er schon am 22. Januar 1700, den Ruf eines höchst geschickten Violin- und Gambenspielers hinterlassend. Für ersteres Instrument hat er auch Einiges komponirt, wovon jedoch Nichts im Druck erschienen ist.

Schütz, Heinrich, lat. auch Sagittarius genannt, einer der berühmtesten Tonmeister des 17ten Jahrhunderts und einer der drei „großen S" (s. Scheidt und Schein). Er ward geboren zu Köstritz im Voigtlande am 5. Oktober 1585, kam aber schon 1591 mit seinen Eltern nach Weißenfels, von wo aus er mit 13 Jahren, seiner herrlichen Sopranstimme wegen, als Sängerknabe in die Kapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel kam. Neben der musikalischen wurde in diesem Verhältnisse auch für seine anderweitige Erziehung gut gesorgt, und da er nach dem Willen seiner Eltern aus der Musik niemals Profession machen sollte, so bezog er im J. 1607 behufs des Studiums der Jurisprudenz die Universität Marburg. 1609 trat eine Aenderung in seinem Lebensplan ein: der Landgraf Moritz nämlich kam um diese Zeit nach Marburg und bewog seinen ehemaligen Kapellknaben, sein Talent zur Musik nicht hintenanzusetzen und seine schon erworbene Geschicklichkeit durch Unterrichtnehmen bei dem berühmten Giovanni Gabrieli in Venedig noch zu vermehren. Mit einem landgräflichen Stipendium versehen, ging S. nun noch im J. 1609 nach genannter Stadt und genoß Gabrieli's Unterweisung bis zu dessen Tode im J. 1612. Darauf kehrte er nach Kassel zurück und erhielt in der dortigen Kapelle eine Anstellung, die aber nur unbedeutend gewesen sein mag, denn er nahm nach etlicher Zeit seine juridischen Studien wieder auf, doch wohl in der Hoffnung, durch das Jus sich eine bessere Position zu erringen. Da wollte das Glück

Digitized by Google

daß er im J. 1614 zur Taufe des Herzogs August, nachherigen Administrators des Erzstifts Magdeburg, nach Dresden verschrieben wurde, um bei dieser Feier musikalisch thätig zu sein. Ungemein befriedigt von seinen Leistungen, ernannte ihn der Kurfürst von Sachsen zu seinem Kapelldirektor, in welches Amt er 1615 eintrat, von dem Landgrafen von Hessen sehr mit Widerstreben entlassen. Die ihm untergebene Kapelle regenerirte er vollständig und hob sie zu einer damals allgemein bewunderten Höhe. Bis an seinen am 6. November 1672 erfolgten Tod stand er ihr vor, mit Abrechnung verschiedener Unterbrechungen, welche die Gräuel des 30jährigen Krieges herbeiführten. Er benutzte diese Muße zu verschiedenen Reisen; so z. E. ging er wiederholt nach Italien und hielt sich längere Zeit am dänischen Hofe zu Kopenhagen, sowie am herzoglich braunschweigischen auf. Von seinen Werken sind als gedruckt anzuführen: Fünfstimmige Madrigale (Venedig, 1611), „Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Konzerten mit acht und mehr Stimmen" (Dresden, 1619), „Geschichte der Auferstehung des Herrn" (eine Art Oratorium, Dresden, 1623), vierstimmige geistliche Gesänge (Freiberg, 1625), Doktor Beckers gereimte Psalmen (Freiberg, 1638), Symphoniae sacrae, 1. Theil (Venedig, 1629), sechsstimmige Motette „Das ist ja gewißlich wahr" (Dresden, 1631), geistliche Konzerte für eine bis fünf Stimmen (2 Theile, Dresden, 1636—1639), Symphoniae sacrae, 2. Theil (Dresden, 1647), Pars I. musicalium ad chorum sacrum, oder geistliche Chormusik von fünf, sechs und sieben Stimmen (Dresden, 1648), Symphoniae sacrae, 3. Theil (Dresden, 1650), zwölf geistliche Gesänge zu vier Stimmen (gesammelt und herausgegeben von Caspar Kittel, Dresden, 1657). Ungedruckt blieb die Oper „Dafne", welche — nach Rinuccini's gleichnamigem Gedicht von Opitz bearbeitet und 1627 zu Torgau bei Gelegenheit der Vermählung des Landgrafen von Hessen mit der Schwester des Kurfürsten von Sachsen aufgeführt — überhaupt die erste in Deutschland zur Aufführung gebrachte Oper ist; ferner „Historia des Leidens und Sterbens unsres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach den Evangelisten St. Matthaeum, St. Marcum, St. Lucam und St. Johannem in die Musik übersetzet von Heinrich Schützen, Churfürstlich Sächs. dero Zeit ältesten Capellmeistern, Anno MDCLXVI", sein letztes Werk, aber auch eins seiner bedeutendsten. — „S. war nicht nur ein wahrhaft geistreicher und gründlicher Tonkünstler" — sagt C. F. Becker in einer Notiz über ihn in der leipziger Allg. mus. Zeitung, Jahrgang 1842 — „sondern auch durch sehr ernstlich betriebene Studien, durch Reisen und mannigfache Verbindungen mit ausgezeichneten Personen aller Art ein einsichtsvoller und vielseitig ausgebildeter Mann überhaupt; das Vorzüglichste, was seine und die frühere Zeit hervorgebracht, hatte er sich zu eigen gemacht; aber er gab keinem Einzelnen sich hin, erhielt seinen Geist und seinen Geschmack sich frei, und so gelang es ihm, was er empfangen und aufgenommen, so frei und seiner Eigenthümlichkeit gemäß anzuwenden und umzubilden, daß man seinen meisten Werken nicht nur kein Nachahmen, sondern auch schwerlich etwas Spezielles aus irgend einer besonderen Schule abmerkt. Er gehörte zu den originellsten und selbstständigsten Meistern Deutschlands während des 17ten Jahrhunderts und ist als einer der

Digitized by Google

entschiedensten Repräsentanten damaliger deutscher Musik anzusehen." (Vergl. Fr. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke, Bd. II. S. 28 u. f.) Die würdigste und ausführlichste Schilderung S's findet man in Winterfelds „Johann Gabrieli" Bd. I S. 50, Bd. II. S. 168—212, 227 u. s. f.

Schütze, Johann Stephan, Schriftsteller und Dichter, geb. am 1. November 1771 zu Olverstädt bei Magdeburg und gest. am 19. März 1839 als Hofrath in Weimar, hat sich auch mit musikalisch-ästhetischen Untersuchungen beschäftigt, die er in Aufsätzen in dem von ihm redigirten „Journal für Kunst, Literatur, Luxus und Mode", in der „Zeitung für die elegante Welt" und vornehmlich in der „Cäcilia" niederlegte.

Schule, bezeichnet in seiner ersten und allgemeinen Bedeutung auch in der Musik eine Pflanzstätte der Bildung junger Talente, oder kürzer: eine Musik-Bildungsanstalt. Dann bedeutet es zweitens so viel wie Lehrbuch oder theoretische Anweisung, wonach oder woraus sich jene Bildung, in welcher Beziehung nun oder nach welcher Seite hin, erwerben läßt. Ein anderer Ausdruck für Schule in diesem Sinne ist: Methode (s. d.). Drittens bezeichnet man mit dem Worte S. in der Musik — wie in der Malerei, der Philosophie u. s. w. — auch wohl einen Kreis von Männern, welche durch Ansichten oder Methode eines originellen Lehrers und Meisters, welchem sie in ihren Werken gefolgt sind, oder durch Nationalität einen gemeinschaftlichen Charakter angenommen haben, und redet z. E. von einer Römischen, Venetianischen, Wiener, Neapolitanischen Schule u. s. w. Viertens endlich wird das Wort S. auch in dem Sinne von Styl, Schreibart, Manier ꝛc. gebraucht und man spricht von einer klassischen, modernen, deutschen, italienischen, französischen Schule u. s. w., je nachdem sowohl ihre inneren als äußeren charakteristischen Merkmale von einander abweichen; auch kann in diesem Sinne ein einzelner großer Künstler schon eine eigene Schule beschreiben, und man spricht z. E. von einer Mendelssohn'schen, Mozart'schen, Weber'schen u. s. w. Schule.

Schulhoff, Julius, ausgezeichneter Klavier-Virtuose, geb. zu Prag am 2. August 1825, erhielt den ersten Unterricht auf dem Klavier von einem gewissen, als tüchtigen Lehrer gerühmten Kisch, unter dessen Auspicien er bereits in seinem 9ten Jahre mit großem Beifall öffentlich spielte, und zur weitern Ausbildung wurde er eine Zeit lang der Leitung Tedesco's anvertraut. Unterweisung in der Theorie der Tonsetzkunst erhielt er von Tomascheck. Im J. 1841 verließ er Prag und begab sich nach Paris, unterwegs in Dresden, Weimar und anderen Orten mit Glück konzertirend. In Paris lebte er einige Jahre in tiefer Zurückgezogenheit, nur seinen Studien sich widmend. Seinem öffentlichen Auftreten in der französischen Hauptstadt ging die Bekanntschaft mit Chopin voraus, die sich folgendermaßen machte: S. befand sich eines Tages in dem Magazine eines pariser Pianofortefabrikanten, um sich ein Instrument auszuwählen, als zwei Fremde eintraten. In einem derselben erkannte S. den berühmten, bis dahin ihm völlig fremden Chopin. Er benutzte die Gelegenheit, sich ihm vorzustellen und die Erlaubniß zu erbitten, dem von ihm hochverehrten Künstler eine Probe seiner Leistungen geben zu dürfen. Chopin, in höherem

Digitized by Google

Grade als vielleicht irgend eine andere musikalische Berühmtheit von überhäufigen Besuchen junger, oft sehr unbedeutender Tonkünstler belästigt, gab dem ihm ganz Unbekannten ziemlich unwirsch die Einwilligung, ein kurzes Musikstück anzuhören. Mit äußerster Gleichgültigkeit hörte er die ersten Töne; aber schon nach einigen Takten wandte er mit immer steigender Aufmerksamkeit sich S. zu, dem jungen Mann, nachdem er geendet hatte, aufs Herzlichste seine Anerkennung zollend. Natürlich konnte S. sich nun für vorgeschritten genug halten, um auch dem verwöhnten und viel verlangenden pariser Publikum mit seinen Leistungen gegenüberzutreten, und wirklich datirt auch der europäische Ruf, den er sich in kürzester Zeit erworben, von seinem ersten Debut in Paris. Eine Reihe von Triumphen bezeichnete seine dem pariser Aufenhalte folgenden Reisen im südlichen Frankreich, in Spanien, England, Deutschland und nachgehends auch in Rußland. Seit einigen Jahren schon lebt er bei sehr schwankender Gesundheit in Dresden. — Sein Spiel zeichnet sich bei großer Fertigkeit und Korrektheit durch Eleganz und Geschmack aus, welche letztere Eigenschaften auch seinen vielverbreiteten Kompositionen — Fantasien, Salonstücken verschiedener Art, auch einer Sonate — zuzusprechen sind.

Schulterviola, s. Viola di spalla.

Schulthesius, Johann Paul, geb. zu Fechheim im Koburgischen am 14. September 1748, erhielt von seinem Vater, dem Schullehrer des genannten Ortes, den ersten Musikunterricht, besuchte dann in Koburg das Gymnasium, wo er auch im Singchor mitwirkte, und bezog 1770 die Universität Erlangen, wo er Theologie studirte, zugleich aber auch beim Organisten Kehl weiteren Unterricht in der Musik resp. im Orgelspielen nahm. Nach Beendigung seiner Studien erhielt er die Stelle als Prediger der deutschen protestantischen Kaufmannschaft in Livorno und hier machte er noch bei Checchi Kompositionsstudien. Gest. ist er daselbst im J. 1816. — Als guter Klavierspieler geschätzt, hat er auch fleißig komponirt und von seinen Arbeiten Mancherlei in den Druck gegeben, als Streich-Quartette, Sonaten uud Variationen für Klavier, Stücke für Violine und Violoncello, Sonaten für Klavier und Violine u. s. w. Auch hat er eine Abhandlung „Memoria sopra la musica di chiesa“ (Livorno, 1810) herausgegeben.

Schultz, Hieronymus, s. Prätorius.

Schultze, Andreas Heinrich, geb. am 4. Februar 1681 zu Braunschweig, erlernte die Elemente der Musik auf der Martinischule daselbst und erwarb sich mit der Zeit auch eine gute Fertigkeit auf dem Klavier und der Orgel. 1706 ward er Organist an der Lambertikirche in Hildesheim und starb daselbst am 12. Oktober 1742 in Folge eines Beinschadens, zu dem der Brand gekommen war. Einiges für Klavier und Orgel seiner Komposition ist im Druck erschienen.

Schultze, Christian August, geb. zu Klingenthal im Voigtlande am 1. April 1759, wurde von seinem Vater, Prediger des Ortes, frühzeitig zum Singen, Klavier- und Violinspielen angehalten, versuchte sich auch in den Knabenjahren schon in verschiedenen kleinen Kompositionen. Mit 12 Jahren kam er

Digitized by Google

nach Nürnberg auf die Lorenzschule, blieb hier sieben Jahre und besuchte dann behufs des Studiums der Theologie die Universität Altdorf, immer aber dabei die Musik autodidaktisch fleißig fortstudirend. 1783 kehrte er nach Nürnberg zurück, verlebte drei Jahre als Hofmeister im Hause des Banquiers Scheidlein daselbst und habilitirte sich nach dieser Zeit als Musiklehrer. In Nürnberg war er noch 1811 am Leben. Er hat viele Kantaten, Motetten, Gelegenheitsmusiken, Instrumentalsachen u. s. w. komponirt; im Druck erschienen von ihm nur Variationen und Tänze für Klavier, dann Kontretänze für Orchester.

Schulz, Christian Johann Philipp, geb. am 1. September 1773 zu Langensalza, besuchte die Thomasschule in Leipzig, in deren Singchor er auch als Sopranist mitwirkte, und fing nachher das Studium der Theologie an, dem er aber entsagte, um der Musik ausschließlich sich zu widmen. In dieser Kunst wurden dann der Organist Engel und Schicht ihm Lehrer und Führer. Im J. 1800 wurde er Musikdirektor bei der Franz Seconda'schen Schauspielergesellschaft und von 1810 an fungirte er in gleicher Eigenschaft bei den Gewandhaus-Konzerten in Leipzig, und zwar bis an seinen am 30. Februar 1827 erfolgten Tod. — Er hat Musiken zu verschiedenen Dramen, z. E. „Die Jungfrau von Orleans", „Faust", „Die Hussiten vor Naumburg" 2c. verfaßt; dann sind auch verschiedene Sammlungen ein- und mehrstimmiger Lieder, ein „Salvum fac regem", Harmoniestücke, Märsche 2c. von ihm im Druck erschienen.

Schulz, Johann Abraham Peter, geb. am 30. März 1747 zu Lüneburg. Sein Vater, ein Bäcker, wollte durchaus ihn zum Geistlichen bestimmen und suchte, ungeachtet des Widerwillens des Knaben gegen diesen Stand und seiner weit größeren Neigung zur Musik, den Plan durchzusetzen. In seinem 10ten Jahr kam unser S. auf die Michaelisschule in Lüneburg, verließ diese aber in seinem 12ten Jahre wieder und ging auf die Johannisschule, wo er keine Stunde lieber besuchte als die Singstunde und bald erster Sopranist im Singechor wurde. Der Vater, der wie alle Welt Vergnügen an dem Gesange seines Sohnes fand, ließ diesem nun noch Unterricht im Violinspielen und von dem Organisten Schmügel auf dem Klavier ertheilen. Genannter Lehrer war es, der ihn zumeist in dem Entschluß bestärkte, sich dereinst ganz der Musik zu widmen, und als er einst in seinem 15ten Jahre von seinem Vater, eben des rastlosen und die übrigen Studien beeinträchtigenden Musiktreibens wegen, derb gezüchtigt worden war, entwich er heimlich seiner Mutter auf einer Reise nach Lüchow und wanderte ohne auch nur einen Pfennig Geld in der Tasche schnurstracks auf Berlin, sich unterwegs so gut oder so übel durchschlagend, wie es eben ging. Im Sommer des Jahres 1762 in Berlin angekommen, ging er zu Kirnberger, von dem sein Lehrer Schmügel ihm immer viel erzählt hatte, theilte ihm offen sein Schicksal mit und erhielt von ihm das Versprechen des Sorgenwollens für künstlerische und wissenschaftliche Weiterbildung. Nach mühsam erlangter Erlaubniß von seinen Eltern blieb er nun in Berlin bei Kirnberger, wurde von diesem in der Theorie der Tonsetzkunst unterrichtet und besuchte ein Gymnasium. 1768 fand er Gelegenheit, mit einer polnischen Fürstin Sapieha eine Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien zu machen, welche 5 Jahre

Digitized by Google

dauerte und natürlich nur bildend auf ihn einwirken konnte. Als er 1773 nach Berlin zurückkehrte, traf er Kirnberger und Sulzer gerade beschäftigt, den zweiten Theil der „Theorie der schönen Künste zu verfertigen, und ward von Beiden eingeladen, Theil an der Arbeit zu nehmen. Vom Buchstaben S an hat er demnach sämmtliche musikalische Artikel zu dieser Theorie geliefert. Nachher half er Kirnberger an dessen bekannter „Kunst des reinen Satzes", indem Form und Darstellung dieses Werkes fast ganz von ihm herrühren, da Kirnberger kaum fähig war, seine Gedanken auf eine verständliche Weise Anderen mitzutheilen, viel weniger systematische Ordnung in ein so weit ausgedehntes theoretisches Werk zu bringen. Nach dieser Arbeit schrieb er die Abhandlung: „Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie", welche sehr lange Zeit Kirnberger zugeschrieben wurde; nebenher komponirte er auch Mancherlei. 1776 ward er Musikdirektor am französischen Theater in Berlin, nnd als dies im J. 1780 aufgelöst wurde, trat er als Kapellmeister in die Dienste des Prinzen Heinrich von Preußen (zu Rheinsberg) und bekleidete diese Stelle bis 1787. In die Zeit seines rheinsberger Aufenthaltes fallen verschiedene seiner besten Kompositionen, z. B. Chöre und Gesänge aus Racine's „Athalia", das Melodram „Minona, oder die Angelsachsen", die Operetten „La Fée Urgèle" und „Le Barbier de Séville", viele Lieder und Gesänge, darunter „Uzs religiöse lyrische Gedichte", Sonaten und andere Klavierstücke; auch gab er zu jener Zeit die Schrift: „Entwurf einer neuen und verständlichen Musiktabulatur ꝛc." (Berlin, 1786) heraus. 1787 führte ihn ein ehrenvoller Ruf als königl. Kapellmeister nach Kopenhagen. Als solcher verfaßte er unter anderen Kompositionen: die Oratorien „Johannes und Maria" und „Christi Tod", die Oper „Aline, Königin von Golkonda", das Singspiel „Das Erntefest", das Festspiel „Das Opfer der Nymphe", Kirchensachen, viele Lieder u. s. w.; dann gab er auch in Kopenhagen 1790 die Schrift heraus: „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes, und über deren Einführung in die Schulen der königl. dänischen Staaten". Der Schrecken über den Schloßbrand in Kopenhagen (1794), bei welchem er mit vieler Anstrengung und großer Lebensgefahr noch einige Schätze aus dem dortigen Musikarchiv rettete, erschütterte seine schon etwas wankend gewesene Gesundheit so heftig, daß er um Entlassung nachsuchen mußte, welche ihm, mit großem Bedauern freilich, denn er hatte für die Musikkultur Kopenhagens Vorzügliches gewirkt, im März 1795 ertheilt wurde. Nun ging er nach Deutschland zurück, lebte den Sommer über bei seinem Freunde, dem Dichter Voß, in Eutin und ging dann im September zu Schiffe, um zur Stärkung seiner Gesundheit sich nach Portugal zu begeben. Unterwegs aber überfiel das Fahrzeug, auf dem er sich befand, ein heftiger Sturm, und es wurde durch diesen an eine nordische Küste verschlagen. Nun kehrte er nach Deutschland zurück, ging zuerst nach Berlin, wo er in völliger Zurückgezogenheit bis in den Februar 1797 verweilte, und zog dann nach Rheinsberg, wo seine Frau, die auch daselbst geboren war, Anfangs März an der Schwindsucht starb. 1799 machte er eine Reise nach Schwedt, um einen dortigen Arzt zu konsultiren, fühlte sich auch nach dessen Verordnungen etwas besser, so daß er

Digitized by Google

sogar wieder Einiges arbeiten konnte, starb jedoch noch in Schwedt am 10. Juni 1800. — Als Vokalkomponist nimmt S. einen ehrenvollen Platz ein in der Geschichte der Musik; vornehmlich gehören seine Lieder zu den besten des vorigen Jahrhunderts und verstand er fast wie Keiner den Ton naiver Fröhlichkeit und Herzlichkeit zu treffen. Darum sind auch viele seiner Lieder ins Volk übergegangen und werden sicher unverwischbar sich hier erhalten.

Schulz, Johann Friedrich, vortrefflicher Orgelbauer, geb. zu Milbitz am 27. Januar 1793, wo sein Vater, Johann Andreas S., ebenfalls als Orgelbauer etablirt war, zeigte schon sehr frühzeitig Anlage und Lust zum Orgelbau und arbeitete als Lehrling zuerst bei seinem Vater, und nachdem dieser gestorben, bei dem Orgelbauer Witzmann in Stadt-Ilm. Nachgehends etablirte er sich selber in Milbitz, verlegte dann 1826 seine Werkstätte nach Paulinzelle und 1833 endlich nach Mühlhausen an der Unstrut. Neben vielen und bedeutenden Reparaturen und Umarbeitungen alter nnd berühmter Orgeln baute er auch eine große Menge von vortrefflichen neuen, die zumeist in Thüringen zerstreut sind.

Schumann, Robert. Ueber Leben und Wirken dieses hochbedeutenden Tondichters, der neben Mendelssohn den nennenswerthesten Fortschritt in der musikalischen Entwickelung der letzten dreißig Jahre markirt, finden wir in der „National-Zeitung", Jahrgang 1859, Nr. 23, 31 und 37, eine Skizze, die — im Anschluß an die Biographie S's von Joseph von Wasielewski (Dresden, 1858) gearbeitet — für den Zweck unseres Buches nach Ausdehnung und Inhalt uns so völlig entsprechend erscheint, daß wir sie in Folgendem — nur hin und wieder etwas gekürzt — fast unverändert wiedergeben, um so lieber, da sie auf ein Haar in ihrem Urtheil über S. mit dem unsrigen zusammenstimmt, außerdem aber noch den Vorzug einer höchst geistvollen Fassung für sich hat. — Robert Schumann, geb. zu Zwickau den 8. Juni 1810, das jüngste von fünf Kindern, stammt nicht, wie so viele unserer bedeutenden Tondichter, aus einer Familie, in der die Uebung der Kunst ein erblicher, von einer Generation der anderen überlieferter Beruf war. Sein Vater, August S., widmete sich zuerst dem Kaufmannsstande, dann der Literatur, für die er in einer Reihe schriftstellerischer Arbeiten nicht gewöhnliche Begabung bewies, und gründete zuletzt in Zwickau eine Verlagsbuchhandlung, die unter seinem thätigen Betrieb sich zur raschen Blüthe entwickelte. Er wird als ein ernster, in sich gekehrter Mann geschildert, von geradem, wohlwollendem Sinn. Die Mutter, nicht ohne natürlichen Verstand, aber in sehr beschränkten kleinbürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen, zeigte in ihren späteren Jahren einen Hang zu schwärmerischer Sentimentalität, verbunden mit leidenschaftlich aufbrausender Heftigkeit. Aus den frühesten Jugendjahren Roberts wird uns kein einziger Zug berichtet, der ihn etwa als ein Wunderkind erscheinen ließ. Als Letztgeborener und von angenehmer äußerer Bildung, war er der Liebling seiner Eltern, aber in der Schule überflügelte er weder seine Kameraden, noch erwachte bei ihm Liebe und Talent zur Kunst in einem Alter, in welchem die geistigen Fähigkeiten noch zu ruhen pflegen. Der Klavierunterricht, den er erhielt — bei einem Baccalaureus Kuntzsch

Digitized by Google

— war keineswegs geeignet, ihn sonderlich anzuregen, und den frühesten nachhaltigen musikalischen Eindruck, dessen er sich später vielfach und mit lebhaftem Danke erinnerte, empfing er erst im Sommer 1819 in einem Konzert, welches Moscheles in Karlsbad gab. Von da ab wandte er sich dem Klavierspiel mit verdoppeltem Eifer zu und veranstaltete bald im elterlichen Hause regelmäßig kleine Orchester- und Choraufführungen, in denen er auch als Komponist mitwirkte. So setzte er z. B. im 13ten Jahre den 150. Psalm für Chor und Instrumente. Auch öffentlich trat er in Zwickau als Klavierspieler wiederholt mit Erfolg auf. In Hinblick auf diese Leistungen des jungen Autodidakten faßte der Vater den Gedanken, den Sohn zum Künstler ausbilden zu lassen, schrieb auch deshalb an C. M. von Weber, der sich bereit erklärte, den hoffnungsvollen Knaben zu unterrichten. Der Plan kam indessen aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung, und so erhielt Robert S. eine gewöhnliche Gymnasialbildung, nebenbei mit ganzer Liebe seine musikalischen Studien verfolgend und nach Kräften selbst schaffend. Literarische Beschäftigungen, eigene dichterische Versuche und die eifrigste Lektüre Byrons und Jean Pauls gingen damit Hand in Hand. Namentlich der tiefgreifende Einfluß, den der Letztere auf die ganze spätere Entwickelung des Komponisten geübt, ist unverkennbar. Herz und Fantasie des Jünglings empfingen von dem Dichter des „Hesperus“ und des „Titan“ eine Fülle der fruchtbarsten Anregungen und Eindrücke; aber auf der anderen Seite glauben wir auch, daß jene krankhaften Ausbrüche überschwänglicher Sentimentalität, wie gewisse Formlosigkeiten, von denen sich später der Künstler trotz der ernstesten Kämpfe nicht ganz loszuringen vermochte, mit dieser liebevollen Hingabe an Jean Paul aufs Engste zusammenhängen. Während Andere eine kurze Zeit mit Viktor, Albano, Gustav und Walt empfindsam schwärmen und dann aus ihrem Gefühlsrausch erwachen, bewahrte S. durch sein ganzes späteres Leben dieselbe Treue und Anhänglichkeit an die Freunde und Lieblinge seiner Jugend. Alle seine Briefe wie die Arbeiten des musikalischen Schriftstellers tragen die Jean Paul'sche Färbung und auch in dem Schaffen des Komponisten mußte dies Element seinen Ausdruck finden. — Die einzigen Ereignisse, die wir aus der Zwickauer Zeit noch zu erwähnen haben, sind eine flüchtige erste Liebe und der Tod von S's Vater im August 1826. Die Mutter widersetzte sich im Verein mit dem Vormund hartnäckig dem künstlerischen Beruf des Sohnes und bestimmte ihn dazu, sich als Studiosus juris Ostern 1828 in Leipzig immatrikuliren zu lassen. S. bekümmerte sich nicht um Institutionen und Pandekten, nahm aber Klavierstunden bei Friedrich Wieck und besuchte philosophische Vorlesungen. Ostern 1829 begab er sich nach Heidelberg, und dort genoß er in vollen Zügen die Herrlichkeit des Studentenlebens, dieses letzten Restes goldener Romantik in der ehernen Prosa der Gegenwart. Von der glücklichen Zeit in dem schönen Heidelberg legt S's Tagebuch das beredteste Zeugniß ab. In den Sommerferien machte er einen Ausflug nach den italienischen Seen und brachte einen reichen Schatz von Eindrücken und Erinnerungen heim. Im Winter wurde fleißig musizirt. Die Gesellschaften stritten sich um den jungen genialen Klavierspieler, der auch in einem öffentlichen Konzerte mit rauschendem Beifall auf-

Digitized by Google

getreten war. Inzwischen verstrich ein Semester nach dem andern, S. hatte noch nicht die oberflächlichste Bekanntschaft mit dem Corpus juris gemacht und mußte einen Entschluß fassen. In einem vom 30. Juli 1830 datirten Briefe öffnet er der Mutter endlich sein ganzes Herz, bestürmt sie mit Bitten, seiner Wahl eines zukünftigen musikkünstlerischen Lebensberufes nicht entgegen zu sein und schlägt ihr vor, das Gutachten Friedrich Wiecks, bei dem er schon früher Klavierunterricht hatte (s. oben) und unter dessen Leitung er auch ferner seine virtuose Ausbilduug sich erringen wollte, einzuholen und danach ihren Entschluß zu fassen. Da jenes Gutachten günstig ausfiel, blieb ihm auch die mütterliche Einwilligung nicht länger vorenthalten und S. eilte nach Leipzig zurück (um Michaelis 1830). Um stets unter den Augen seines Lehrers zu sein, zog er in das Wieck'sche Haus. Die technischen Uebungen, denen er sich mit dem größten Eifer hingab, schienen ihn aber nicht rasch genug znm Ziele zu führen, und um diesen langweiligen Weg abzukürzen, sann er sich einen Mechanismus aus, den er aber vor seinem Lehrer und seinen Freunden aufs sorgfältigste geheim hielt. Nach dem, was man später von ihm erfuhr, band er sich vermöge eines von der Decke des Zimmers herabhängenden Seiles den dritten Finger der rechten Hand fest und übte mit den vier übrigen. Das Resultat dieser gewagten Experimente war eine Erlahmung des Fingers, die sich bald der ganzen Hand mittheilte. Später erlangte er zwar den Gebrauch in so weit wieder, als für die Bedürfnisse eines Komponisten hinreicht, die Virtuosenlaufbahn war ihm dagegen auf immer abgeschnitten. Mit ungebrochenem Muthe wandte er sich nun ausschließlich dem Berufe zu, der dem innersten Wesen seiner Natur entsprach. Systematischen Unterricht in der Theorie erhielt er von dem Kapellmeister Heinrich Dorn, der damals die leipziger Oper dirigirte, und mit eisernem Fleiß war der Schüler bemüht, in die Geheimnisse des einfachen und doppelten Contrapunktes einzudringen und das in der Jugend Versäumte nachzuholen. Unerschütterliche Energie in der Verfolgung des einmal als richtig anerkannten Weges, ein innerer Drang, der sich nie völliges Genüge that, ihn ruhelos weiter trieb zu immer höheren und idealeren Zielen, gehörten zu den Grundzügen in S's Persönlichkeit. — Bereits in die Heidelberger Zeit fallen eine Reihe von Kompositionsversuchen, von denen auch Einiges veröffentlicht wurde, so z. B. die als Op. 1 erschienenen Variationen auf den Namen Abegg (im November 1831 herausgekommen). 1832 schrieb S. einen Sinfoniesatz, den er auch in Zwickau zur Aufführung brachte, wandte sich aber dann zu dem ihm vertrauten Klavier zurück. Unter den Arbeiten der vier folgenden Jahre sind die bedeutendsten die Etudes symphoniques (Op. 13), die Sonaten Fis-moll (Op. 11) nnd G-moll (Op. 22), ferner die C-dur-Fantasie (Op. 17). Als musikalischer Schriftsteller trat er zum ersten Male im J. 1832 in die Oeffentlichkeit mit einem Aufsatz voll der glühendsten Begeisterung, der Chopins Don Juan-Fantasie Op. 2 gewidmet war und der in der allgemeinen musikalischen Zeitung erschien. Eins der wichtigsten Ereignisse in S's Leben ist die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik", deren erste Nummer den 3. April 1834 ausgegeben wurde. Bis zum Jahre 1844 stand er der Redaktion vor, die in den ersten Jahren

Digitized by Google

faſt ſeine ganze Zeit in Anſpruch nahm. Den tiefſten und nachhaltigſten Einfluß hat S. durch dieſe Zeitſchrift auf die muſikaliſche Bildung geübt. Der Aufgabe, die er ſich ſtellte, brachte er neben gründlicher Sachkenntniß ein volles, für alles Hohe und Ideale glühendes Herz und glänzendes literariſches Talent entgegen. Jene mattherzige, lebensmüde Kritik, die noch immer an der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts Schildwache ſtand und weder den Willen noch die Fähigkeit hatte, ihren künſtleriſchen Horizont auszudehnen, die Beethoven als einen Verrückten oder Abtrünnigen aus der künſtleriſchen Gemeinſchaft exkommunizirte und Alles, was nicht dem Fabrikſtempel der alten wiener Schule trug, für muſikaliſche Contrebande erklärte, ſie mußte eine Poſition nach der andern räumen und verſtummte allmälig ganz. Alle in der Zeitſchrift enthaltenen kritiſchen Aufſätze von S. erſchienen 1854 zu Leipzig in einer Geſammtausgabe (unter dem Titel „Geſammelte Schriften über Muſik und Muſiker", 4 Bde.); es ſpricht ſich in ihnen auf der einen Seite innige und liebevolle Verehrung der klaſſiſchen Vergangenheit aus, auf der andern die eingehendſte und theilnehmendſte Beachtung aller ſpäteren künſtleriſchen Verſuche und Beſtrebungen, ſo weit ſie irgend welche entwickelungsfähigen Keime in ſich trugen. Mendelsſohns Verdienſte fanden die begeiſtertſte Anerkennung, und die Schöpfungen Chopins und namentlich die Schuberts, über deſſen Tod der leipziger Student bittere Thränen vergoſſen, hatten an S. den enthuſiaſtiſchſten Interpreten. Während ſeiner Anweſenheit in Wien im Winter 1838—39 ließ er es ſich aufs Eifrigſte angelegen ſein, die zahlreichen nachgelaſſenen Arbeiten des Letztern der Vergeſſenheit zu entziehen, und ſo gelangte durch ihn Schuberts C-dur-Sinfonie, jetzt eine Zierde unſerer Konzertprogramme, zu der erſten öffentlichen Aufführung in den leipziger Gewandhaus-Konzerten. — Den tiefgreifendſten und ſegensreichſten Einfluß auf die Geſtaltung von S's innerem und äußerem Leben übte Clara Wieck (ſ. d.). Spuren dieſer Einwirkung zeigen ſich bereits während ſeiner Lehrjahre in dem Hauſe ihres Vaters. Mit geſpanntem, ſtets wachſendem Intereſſe war er der künſtleriſchen Entwickelung des wunderbar begabten Kindes gefolgt und unter den früheſten von ihm veröffentlichten Arbeiten befanden ſich auch Variationen über ein Thema von Clara. Als ſie in das jungfräuliche Alter getreten, erwachte in ſeinem Herzen eine weit innigere Neigung, die auch erwiedert wurde. Ein früheres Verhältniß zu einer andern Klavierſchülerin Friedrich Wiecks war nach kurzer Dauer mit der freundſchaftlichen Zuſtimmung beider Theile wieder aufgelöſt worden. Der Vater Clara's widerſetzte ſich dem Verlangen der Liebenden aufs Heftigſte, und vier Jahre voll der härteſten Kämpfe vergingen, ehe ſie das Ziel ihrer Wünſche erreichten. Den 12. September 1840 wurden ſie in Schönfeld nahe bei Leipzig getraut, nachdem das Gericht den Mangel des väterlichen Conſenſes ſupplirt hatte. Wie aus zahlreichen Briefen hervorgeht, traten jedoch die jungen Gatten bald wieder in ein freundſchaftliches Verhältniß zu Friedrich Wieck. Acht Kinder wurden in dieſer Ehe geboren, von denen noch ſieben leben. Die Gewißheit, geliebt zu ſein, auf der andern Seite die kaum zu überwindenden Hinderniſſe, die ſich ſeinen theuerſten Wünſchen und Hoffnungen entgegen ſtellten, mußten vielfach auf das

Digitized by Google

Schaffen eines Komponisten einwirken, in welchem der Mensch und Künstler sich so eng zusammenschlossen, dessen Fantasie unausgesetzt beschäftigt war, allen Erlebnissen und Anregungen tönenden Ausdruck zu leihen. In einem an Dorn gerichteten Briefe bekennt S. selbst: „Gewiß mag von den Kämpfen, die mir Clara gekostet, Manches in meiner Musik enthalten und gewiß auch von Ihnen verstanden worden sein. Das Konzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlaßt". Außer diesen Arbeiten fallen in die Jahre 1836 bis 1839 noch jene unendlich liebenswürdigen Kinderscenen und Fantasiestücke Op. 15 und 12, in denen sich die zarte lyrische Natur des Tondichters zu den duftigsten Blüthen erschloß und die in dem Repertoire keines Klavierspielers fehlen sollten. 1838 begab sich S. auf längere Zeit nach Wien, mit der Absicht, die musikalische Zeitschrift dorthin zu verlegen, kehrte jedoch unverrichteter Sache nach Leipzig zurück. Im Januar 1840 wurde er von der philosophischen Fakultät in Jena zum Doktor kreirt. Er wünschte diese Würde zu erlangen, weil sie ihm helfen sollte, bei seiner Bewerbung um Clara den Widerstand des Vaters zu besiegen. Ungefähr um dieselbe Zeit tritt in dem Schaffen des Tondichters ein entscheidender Wendepunkt ein. Mit Ausnahme jenes 1832 entstandenen und später nicht veröffentlichten Sinfoniesatzes hatte er bisher nur für das Klavier geschrieben, dasjenige Instrument, welches vor allen anderen geeignet ist, den ganzen Reichthum eines einsamen, in sich versunkenen Gemüthes aufzunehmen und wiederzutönen; es gewährt der einzelnen Individualität einen freiern Spielraum als irgend welches andere Organ der Musik und war seit jeher der begünstigtste Vertraute aller der äußern Welt mehr abgewandten und zu ernster Beschaulichkeit geneigten Künstlernaturen. Die Formen, in denen sich S. damals vorzugsweise bewegte, sind die Variation, die er aufs Mannigfaltigste entwickelte und fortbildete, ferner das ihm eigenthümliche, seitdem so unendlich oft nachgeahmte kleine Charakterstück, der kurze, gewöhnlich etwas pointirte Ausdruck einer ganz bestimmten Empfindung oder Anschauung. Auch in der Form der Sonate hatte sich S. bereits, wie wir früher bemerkten, versucht; seine Technik war aber der Größe der Aufgabe noch nicht gewachsen, ein Mangel, den eine Reihe poetischer Züge im Einzelnen nicht zu ersetzen vermochte. Als er mit dem gesicherten Besitz Clara's das Ziel seiner heißesten Sehnsucht in unmittelbarer Nähe erblickte, wandte er sich vom einsamen Klavier ab und zum ersten Male der menschlichen Stimme zu. Die Seligkeit, die sein Herz erfüllte, ergoß sich in einen Strom der süßesten und innigsten Melodien. In das eine Jahr 1840 fallen 138 größere und kleinere Gesangskompositionen; die meisten darunter sind Lieder, die aber, mit Ausnahme einiger wenigen von berühmten Sängerinnen in Circulation gesetzten, noch bei Weitem nicht die verdiente Theilnahme und Verbreitung gefunden. — Nach seiner Verheirathung lebte S. noch zurückgezogener von der Welt als früher. Alle Lasten und Sorgen des äußern Lebens nahm seine Frau von ihm hinweg, schützte ihn vor jeder rauhen Berührung und machte es ihm so möglich, sich ungetheilt derjenigen Thätigkeit hinzugeben, die dem innersten Bedürfniß seines Wesens entsprach. Sein Schaffen gewinnt in dieser Zeit eben sowohl an

Digitized by Google

Umfang wie an innerer Bedeutung. Zum Klavier kehrte er zunächst nicht zurück, vielmehr sind es die großen von der Vergangenheit überlieferten Formen der Instrumentalmusik, mit denen er sich vertraut zu machen sucht. Er studirte nun aufs Eifrigste die klassischen Partituren, und unter den Neueren besonders die Werke Mendelssohns. Die auf solche Weise gewonnene Herrschaft über die Technik trug in der B-dur-Sinfonie und in der Ouverture, Scherzo und Finale Op. 52 reiche Früchte. In das Jahr 1841 fällt außerdem noch die Entstehung der D-moll-Sinfonie, die zehn Jahre später neu überarbeitet und veröffentlicht wurde. 1842 bis 1844 folgten die drei Streichquartette (Op. 41), das berühmte Es-dur-Quintett für Klavier und Streichinstrumente, das diesem nahe verwandte Es-dur-Quartett, die phantasievollen Variationen für zwei Klaviere (Op. 46), endlich „Das Paradies und die Peri". Unter den größeren Schumann'schen Werken hat dies letztere die weiteste Verbreitung gefunden und sogar in New-York zwei Aufführungen erlebt. 1843 wurde S. als Lehrer des Klavier-Partiturspiels und der Komposition an der von Mendelssohn gegründeten leipziger Musikschule angestellt. Diese nach Außen gerichtete Thätigkeit entsprach indeß wenig seiner Natur und er gab sie bald wieder auf. Im folgenden Jahre trat er auf den Wunsch seiner Frau mit ihr eine längere Kunstreise durch Rußland an, die Beiden die mannigfachsten Huldigungen einbrachte, und siedelte unmittelbar nach seiner Rückkehr von Leipzig nach Dresden über. — Schon im J. 1833 war S. von einem krankhaften, zwischen Exaltation und äußerer Ermattung wechselnden Zustand befallen worden, der zwar bald gehoben wurde, aber doch gewisse ängstigende Spuren zurückließ, so z. B. die Furcht vor hochgelegenen Wohnungen. Der Grund jener Erscheinung ist wohl in einem organischen Gehirnleiden zu suchen, das, gesteigert durch die rastlose Arbeit des Tondichters, 1845 zu einer zweiten Krisis führte. Die Symptome, unter denen sie auftrat, waren nach dem Zeugniß des Arztes folgende: Sobald sich S. geistig beschäftigte, stellte sich Zittern, Mattigkeit und ein angstvoller Zustand ein mit einer eigenthümlichen Todesfurcht, die durch Furcht vor hohen Bergen und Wohnungen, vor allen metallenen Werkzeugen (selbst Schlüsseln), vor Arzneien und Vergiftungen sich zu erkennen gab. Er litt dabei viel an Schlaflosigkeit und Gehörstäuschungen. Dem Gebrauch von kalten Bädern wich zwar die Krankheit allmälig und der Geist erhielt die volle Klarheit und Spannkraft wieder, im Gemüth blieb aber eine dunkele Ahnung von dem Verhängniß, das seiner wartete, zurück. Nachdem er sich von dem Krankheitsanfalle im J. 1844 erholt hatte, beschäftigte er sich mit gründlichen contrapunktischen Studien und wandte sich dann zur Komposition der C-dur-Sinfonie und des Klavier-Konzerts Op. 54. Von ein paar kurzen zerstreuenden Ausflügen nach Wien und Berlin 1846 und 1847 kehrte er mit neuem Eifer zum Schaffen zurück. Im folgenden Jahre vollendete er seine Oper „Genoveva", an die er große Hoffnungen knüpfte, die indessen nur drei Mal in Leipzig und ein Mal von Liszt in Weimar aufgeführt wurde. Den Grund dieses Mißlingens kann man theils in dem völlig undramatischen Text, theils in dem Umstand erblicken, daß der Komponist das Recitativ für veraltet hielt und an dessen Stelle überall das Arioso treten ließ.

Digitized by Google

Kaum war der letzte Ton der Oper geschrieben, als S. die Komposition der Musik zu Byrons „Manfred“ begann. Inzwischen war er Dirigent der dresdener Liedertafel und des dresdener Chorgesangvereins geworden, eine Stellung, die ihm zu manchen unter den zahlreichen Werken, welche in jene Zeit fallen, die nächste Anregung geben mochte. Zum höchsten Umfang steigerte sich seine Produktivität im J. 1849, in welchem allein 30, theils größere, theils kleinere Opera entstanden. Die Musik zu „Faust“, die bei der hundertjährigen Götheseier in Leipzig, Dresden und Weimar zur Aufführung kam, war schon im J. 1844 begonnen worden; damals entstand der Epilog; die Aufgabe zog indessen den Tondichter immer mehr an, und erst fünf Jahre später gelangte seine Arbeit, mit Ausnahme der Ouverture, die in die spätere düsseldorfer Zeit fällt, zum Abschluß. — Wir kommen zur letzten und düstersten Periode in S's Leben. Am 2. September 1850 siedelte er mit seiner Familie nach Düsseldorf über, um dort die früher von Hiller bekleidete städtische Musikdirektorstelle anzutreten. Ein sonderlich gewandter Orchesterdirigent war er nie gewesen; man hatte ihn aber aus Rücksicht auf seine künstlerische Bedeutung zu diesem ebenso einträglichen als ehrenvollen Amte berufen. Je weiter seine Krankheit sich entwickelte, um so weniger vermochte er den mit seiner Stellung verbundenen Funktionen zu genügen, und nach langem Zögern sah man sich im Herbst 1853 endlich genöthigt, ihn seiner Thätigkeit zu entheben. Während in den Arbeiten der dresdener Periode trotz der immer mehr hervortretenden schwermüthigen Richtung ein durchaus freier, seiner selbst gewisser Geist sich verräth, gewinnt in Düsseldorf das Nervenleiden des Komponisten auf sein Schaffen einen sehr bestimmten von Jahr zu Jahr wachsenden Einfluß. Von diesen Werken sind als die hauptsächlichsten zu nennen: die Es-dur-Sinfonie (die sogenannte „rheinische“) aus dem Jahre 1850, die nach dem Zeugniß ihres Urhebers in ihm durch den Anblick des kölner Doms und der Inthronisation des neuen Erzbischofs hervorgerufen wurde; ferner „Der Rose Pilgerfahrt“ aus dem Jahre 1851. Bis zur völligen Umdüsterung seines Geistes schuf S. rastlos weiter. In dem Verzeichniß seiner Kompositionen aus jener Zeit finden wir Ouverturen zu „Julius Cäsar“, „Hermann und Dorothea“ und zur „Braut von Messina“, große Balladen für Chor, Soli und Orchester (z. E. „Der Königssohn“, „Des Sängers Fluch“, „Das Glück von Edenhall“) und Anderes mehr. (Von diesen Sachen sind viele als Opera posthuma jetzt im Druck erschienen.) Zuletzt beschäftigte er sich mit der Herausgabe seiner Schriften und der Zusammenstellung eines Dichtergartens, der alle Aussprüche älterer und neuerer Dichter über Musik enthalten sollte. Jean Paul und Shakespeare hatte er bereits zu diesem Zwecke excerpirt. Die Anfälle seines Nervenleidens, die ihn schon im Sommer 1851 wieder heimgesucht, kehrten in den beiden folgenden Jahren immer stärker und häufiger zurück; sie waren verbunden mit Gehörstäuschungen und hinterließen jedes Mal völlige Ermattung; seine Sprache wurde langsam und stockend, die Haltung schlaff und gedrückt; wenn er Musik hörte, schienen ihm alle Tempi zu schnell. Das im J. 1853 in Schwung gekommene Tischrücken und Geisterklopfen fand in ihm den gläubigsten Adepten. In dieselbe Zeit fällt das letzte

Digitized by Google

freudige Ereigniß in seinem Leben, eine Kunstreise mit seiner Frau durch Holland, die einem Triumphzuge glich. Im Januar und Februar 1854 steigerten sich die Hallucinationen zu solcher Intensität, daß er einen Ton zu vernehmen glaubte, der ihn unablässig verfolgte und aus dem sich allmälig Harmonien und eine Kette von Modulationen entwickelten. Auch Geisterstimmen traten hinzu, die bald tröstend und versöhnend, bald vorwurfsvoll zu ihm sprachen. Eines Nachts erhob er sich plötzlich vom Bett und forderte Licht, um ein Thema niederzuschreiben, das ihm eben Schubert und Mendelssohn gesandt hätten. Ein anderes Mal bat er die Seinigen, ihm während seiner Anfälle fern zu bleiben, und sprach den Wunsch aus, in eine Heilanstalt gebracht zu werden, denn zu Hause könne er nicht wieder genesen. Es war in den Mittagsstunden des Fastnachtsmontags am 7. Februar 1854, als er, ohne ein Wort zu sagen, das Besuchszimmer, in dem ein paar Freunde waren, verließ, im Hauskleid nach der Rheinbrücke rannte und sich in den Strom stürzte. Ein paar Schifferknechte zogen ihn heraus, aber in das Leben, das sie retteten, sollte kein Lichtstrahl mehr fallen. Man brachte den Unglücklichen nach der Heilanstalt in Endenich bei Bonn. Zwei Jahre später wurde die Dornenkrone von seinem müden Haupte genommen. Er starb am 29. Juli 1856 und fand auf dem Kirchhofe vor dem Sternenthore in Bonn seine letzte Ruhestätte. Fünf Platanen stehen an seinem Grabe. — S. war eine echt deutsche, nach innen gekehrte Natur, leise und bescheiden in seinem äußeren Auftreten, in den geselligen Formen und Allem, was zur praktischen Lebensklugheit gehört, wenig gewandt, persönlicher Annäherung schwer zugänglich, aber denen ein treuer Freund, deren Werth er einmal erkannt hatte. Er zeigte sich nicht frei von gewissen Launen und Eigenwilligkeiten, die ihm namentlich in den späteren Jahren der Außenwelt immer mehr entfremdeten. Herzensgüte und wohlwollendes Wesen bildeten indessen einen Grundzug seines Wesens. Gegen Zweideutigkeit des Charakters und der Gesinnung erschien er unerbittlich. Künstlerneid und Selbstüberhebung waren ihm fremd; ihm fehlte keineswegs das Bewußtsein des eigenen Werthes, aber ebenso wenig die liebevolle Theilnahme an den Bestrebungen Anderer, so weit sie es nur mit der Kunst, die den Mittelpunkt seines gesammten Denkens und Empfindens ausmachte, ernst nahmen. Seine geistige Bedeutung und die rastlose innere Arbeit; die ihn beschäftigte, verrieth sich weder in seinem Gesicht, noch in seiner Rede. Er gehörte zu den allerwortkargsten Menschen und mußte sich von seinen näheren Freunden, mit denen er ganze Abende zusammensitzen konnte, ohne irgend welchen Antheil am Gespräch zu nehmen, manche Neckerei gefallen lassen. Seine äußere Erscheinung wird von seinem Biographen (Wasielewski) in folgender Weise geschildert: „Er war von mittlerer, fast großer, ein wenig wohlbeleibter Statur; das Auge, meist gesenkt, halb geschlossen, belebte sich nur im Verkehr mit näher Befreundeten, dann aber in wohlthuendster Weise. Die Gesichtsbildung machte einen angenehmen, gutmüthigen Eindruck, ohne daß man jedoch dieselbe hätte schön nennen können, kaum darf man von einer geistreichen Physiognomie sprechen." — In seinem Leben und Schaffen, in Wort und That bewies er sich als eine echt deutsche Künstlernatur, und derselbe sittliche Ernst, der allem Hohen und Edeln

Digitized by Google

zugewandte Sinn, welche die Wirksamkeit des Schriftstellers bezeichnen, klingen uns voll und lauter auch aus den Schöpfungen des Tondichters entgegen. Ihm war die Kunst eine Herzenssache, der Mittelpunkt alles Denkens und Empfindens, eine stets strömende Quelle der glühendsten Begeisterung, Poesie und Religion zugleich, kurz der Inbegriff alles Wahren und Schönen. Er komponirte nicht aus Laune, oder weil es nun einmal zum gewählten Lebensberuf gehörte, sondern weil er nicht anders konnte, aus dem innersten Drange seines Wesens, das nur im Tonreich den entsprechenden Ausdruck suchte und fand. Darum haben wir auch fast bei jedem seiner Werke ein ähnliches Gefühl wie bei einer Beichte, die sich aus einem nach Mittheilung sehnsüchtig verlangenden Gemüthe emporringt. Damit hängt aber auch noch der Umstand zusammen, daß der Komponist, dem sich jeder Eindruck, alle äußeren und inneren Erlebnisse in Klang und Ton auflösten, es nicht immer über sich vermochte, seine Stimmung so weit zu beherrschen und abzuklären, wie es die streng künstlerische Darstellung verlangt. In athemlosem Produziren mischten sich hie und da unkünstlerische Elemente mit ein und trübten bis auf einen gewissen Grad die Klarheit und Harmonie der Gebilde. Namentlich in den späteren Arbeiten des Tondichters gewinnt diese Eigenthümlichkeit immer mehr Raum, während eine ganze Reihe von Werken aus den früheren Perioden seines Schaffens davon frei ist. Als ein anderer durchaus deutscher Zug in S's Wesen erscheint sein Idealismus, der ihm in der Kunst den Ausdruck der höchsten Ideen zu erblicken und mit ihr das gesammte geistige Gebiet zu umspannen gebot. Wir finden hierin die echt Beethoven'sche Ader, die sich durch alle Schumann'schen Werke hindurchzieht und selbst in den flüchtigsten Improvisationen noch zu erkennen ist. Zum gedankenlosen Spiel, für rein sinnliche oder empfindsame Tontändeleien war ihm seine Kunst viel zu lieb und zu hoch, auch that es ihm kein Genüge, den alten Inhalt und die alten Formen in neuen Umwandlungen und Kombinationen zu wiederholen. Rastlos trieb es ihn, die Grenzen des Tonreichs zu erweitern und die Kraft und Bestimmtheit des Gedankens und Ausdrucks in stets weiter strebenden Entwickelungen zu steigern. Die duftigsten Blüthen seines Talents entfalteten sich zwar auf dem rein lyrischen Gebiete, aber er schritt von da aus weiter bis empor zu den höchsten Gattungen der Kunst und suchte durch unermüdlichen Eifer und angestrengte Arbeit sich der größten und widerstrebendsten Formen zu bemächtigen. Wenn wir bei manchen dieser Schöpfungen das Gefühl haben, daß das Gestaltungsvermögen des Komponisten dem Umfang der Aufgabe nicht gewachsen ist, so müssen wir doch seine Energie bewundern und in einer Fülle genialer Züge Ersatz finden für den Mangel der letzten Vollendung. In S's Wesen glauben wir eine geistige Verwandtschaft mit einer der bedeutendsten Dichtergestalten der jüngsten Vergangenheit zu erkennen. Stets erinnern uns seine Tongebilde an einige scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeiten der Lenau'schen Lyrik. Beide Künstler wurden in der Fülle der Produktion von demselben entsetzlichen Schicksal getroffen, das seinen dunkeln Schatten schon auf ihr früheres Leben und Schaffen zu werfen scheint. Bei dem einen wie bei dem andern der gleiche schwermüthige Ernst, der natürliche Hang zu grüblerischer

Digitized by Google

Beschaulichkeit. Gemeinsam ist ihnen ferner eine gewisse Härte und Sprödigkeit des Ausdrucks bei aller Wärme und Energie der Empfindung, ein mühevolles Ringen mit dem widerstrebenden Stoff, um den inneren Reichthum zu einheitsvollen plastischen Gebilden zu gestalten. Zu je größeren und umfassenderen Formen sie fortschritten — und ein ruheloser echt künstlerischer Drang trieb sie, in immer höheren und idealeren Sphären ihre Ziele zu suchen —, um so deutlicher zeigen ihre Werke den unvermittelten Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen. Man könnte diese Analogien noch viel weiter verfolgen, wenn überhaupt derartige Kombinationen irgend welchen soliden Gewinn für die Erkenntniß des Gegenstandes brächten. Das Schaffen des Musikers und des Dichters ist doch immer so wesentlich verschieden, daß jeder Vergleich, wie nahe er auch zu liegen scheint, stets den Charakter eines mehr oder weniger anziehenden Spiels trägt, das uns ein paar Augenblicke festhalten kann, aber kaum ernsthaft genommen werden darf.

Schumann, Clara, Gattin des Vorhergehenden, s. Wieck.

Schunke, eine ganze Familie von Waldhorn-Virtuosen. Der Vater derselben war Bäcker in Schkortleben bei Weißenfels, der aber neben seinem Handwerk auch Musik trieb, und oft aus dieser durch Spielen bei Tanzbelustigungen und sonstigen Gelegenheiten einen Nebenerwerb zu ziehen suchte. Er hatte sieben Söhne, von denen fünf eigentliches Musiktalent hatten und sich merkwürdigerweise alle dem Waldhorn widmeten. Diese fünf Schunke's nebst den Söhnen einiger derselben, die sich ebenfalls dem Waldhorn gewidmet, mögen also hier demnächst folgen: 1 a) Gottfried S., geb. zu Schkortleben am 3. Januar 1777, ward von seinem Vater bis in sein 17tes Jahr zum Bäckerhandwerk angehalten und kam dann erst bei dem Stadtmusikus Wansleben in Halle in die Lehre. Hier war es Türk, der auf S's bedeutendes Talent aufmerksam wurde und dasselbe auf alle Weise zu fördern suchte. Seine Fertigkeit auf dem Waldhorn entwickelte sich sehr schnell und schon 1798 wurde er als Hornist im Orchester des Stadttheaters zu Magdeburg angestellt, von wo aus er 1800 in die berliner Hofkapelle kam. Hier blieb er bis 1806 und trat dann in herzoglich koburgische Dienste. 1807 machte er seine erste Kunstreise, deren Hauptziel Paris war, woselbst er auch einen ungemeinen Erfolg hatte, wurde dann 1809 mit seinem Bruder Michael (s. d.) in der Kapelle des Königs von Westphalen in Kassel angestellt, woselbst Beide bis zur Auflösung des Königreichs Westphalen (im J. 1813) blieben, und reiste dann wiederum mit seinem Bruder 1814 nach London und mehreren englischen Provinzialstädten, viel Ruhm und Geld erntend. Nach Deutschland zurückgekehrt, machten beide Brüder einen kurzen Besuch bei ihren Familien in Kassel, begaben sich aber dann wieder auf die Wanderung nach der Schweiz und Frankreich, und wurden dann 1815 in der Hofkapelle zu Stuttgart angestellt, wo Gottfried noch anfangs der 40er Jahre am Leben war. Dieser hat auch Einiges für 2 Hörner komponirt und herausgegeben. — 1 b) Ernst S., zweiter Sohn Gottfrieds und auch Schüler desselben, geb. zu Kassel am 6. Mai 1812, blies von seinem achten Jahre an Waldhorn und machte schon vom elften Jahre an mit seinem Vater Kunstreisen

Digitized by Google

und auf diesen auch Aufsehen. 1828 wurde er neben seinem Vater in der stuttgarter Hofkapelle angestellt. — 2) Michael S., geb. zu Schkortleben im J. 1780, ziemlich auf dieselbe Weise in der Jugend gebildet wie sein Bruder Gottfried, erhielt 1798 eine Anstellung im Magdeburger Theaterorchester und wurde dann Mitglied der Kapelle des Königs Hieronymus von Westphalen. Der Reisen, die er in Begleitung seines Bruders machte, ist weiter oben Erwähnung gethan, ebenso der Orte, wo Beide zusammen angestellt waren. Gest. ist Michael zu Stuttgart schon im J. 1821. Er soll den Gottfried, was schönen Ton betrifft, noch übertroffen haben, wogegen Gottfrieds Fertigkeit und Sicherheit ganz erstaunlich gewesen sein soll. — 3a) Andreas S., geb. zu Schkortleben im J. 1778, mußte anfangs die väterliche Bäckerprofession treiben und kam erst später zu jenem Stadtmusikus Wansleben in Halle. Seine erste Kunstreise ging nach Berlin, und hier wurde er auch 1812 als Solo-Horniſt in der Kapelle angestellt. 1833 ist er pensionirt worden. — 3b) Carl S., Sohn und Schüler des vorgenannten Andreas, geb. zu Berlin im J. 1811, galt vor einigen Dezennien für den größten deutschen Hornvirtuosen und lebt zu Berlin, wo er in der königl. Kapelle als erster Horniſt wirkte. — 4) Christoph S., geb. 1796, wurde nachgehends als erster Horniſt in der Kapelle zu Karlsruhe angestellt und hatte ebenfalls als Virtuos auf seinem Instrument einen guten Namen. — 5) Gotthilf S., geb. 1799, wurde erster Horniſt in der Hofkapelle zu Stockholm und war daselbst noch in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts.

Schunke, Carl, Sohn des im vorhergehenden Artikel erwähnten Michael S., geb. zu Magdeburg, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht im Klavierspielen und wurde später Schüler von Ferd. Ries, dem er nach England gefolgt war. 1828 kam er nach Paris, machte als Klavierspieler Glück und fixirte sich auch daselbst, mit Lektioniren und Komponiren in der Folge viel beschäftigt. 1838 wurde er Hofpianist der Königin von Frankreich, durch deren Vermittelung er auch den Orden der Ehrenlegion erhielt; nach einigen Jahren aber beraubte ihn ein Schlagfluß der Sprache, und an seiner Wiederherstellung verzweifelnd, stürzte er am 16. Dezember 1839 sich aus dem Fenster und verschied nach wenigen Stunden. — Als Klavierspieler unzweifelhaft sehr bedeutend, zersplitterte er das Talent, welches er zur Komposition hatte, in Stücken, welche auf die Fassungskraft gewöhnlicher Dilettanten berechnet waren und nur dem Modegeschmack huldigten — Fantasien, Variationen, Divertissements u. s. w.

Schunke, Louis, ältester Sohn Gottfried S's (s. d.), geb. zu Kassel am 21. Dezember 1810, erhielt von seinem 6ten Jahre an Klavier-Unterricht von seinem Vater und machte so schnelle und bedeutende Fortschritte, daß er sich mit 10 Jahren bereits öffentlich hören lassen konnte. Als er 11 Jahre alt war, machte sein Vater mit ihm den ersten Kunstausflug nach Darmstadt, Hannover, Leipzig u. s. w., und das Spiel des jugendlichen Virtuosen fand ungetheilte Anerkennung; in noch verstärktem Grade war dies der Fall bei einer zweiten Reise im J. 1824, die nach München, Wien u. s. w. ging, und auf der auch außer dem Vater Louis' Bruder Ernst (s. d.) mit war. 1828 brachte ihn der Vater

Digitized by Google

nach Paris, wo er bis ins Jahr 1830 verweilte, im Klavierspielen noch bei Kalkbrenner und in der Komposition bei Reicha Fortbildung suchend und findend. Nach anderthalbjährigem Verweilen in Stuttgart (wohin er von Paris aus gegangen), begab er sich im Herbst des Jahres 1832 nach Wien, wo er verschiedene Kompositionen edirte, mit ungemeinem Beifall Konzerte gab und bis 1833 blieb. Dann ging er über Prag und Dresden nach Leipzig, verband sich hier in inniger Freundschaft mit Rob. Schumann und gründete auch im Verein mit diesem die „Neue Zeitschrift für Musik." Leider aber war ein langes Weilen auf dieser Erde ihm nicht mehr vergönnt: eine Lungenschwindsucht, an der er schon seit einigen Jahren gelitten, raffte ihn am 7. Dezember 1834 hinweg, zur Trauer Aller, die ihn kannten und liebten. Sein Klavierspiel war durch Fertigkeit und Feinheit gleich ausgezeichnet, und seine im Druck erschienenen Kompositionen — eine Sonate, Capricen, Divertissements, Variationen, Scherzo, Fantasien u. s. w. — für Klavier sind voller genialer und liebenswürdiger Züge.

Schuppanzigh, Ignaz, geb. zu Wien im J. 1776 als der Sohn eines Professors an der Real-Akademie, widmete sich anfänglich nur aus Liebhaberei der Musik, ging aber nachgehends, da er ein vortrefflicher Violinspieler geworden, zur Kunst als seinem Lebensberuf über. Seine besondere Stärke bestand im Quartettspielen und er glänzte auch in dieser Beziehung in einem von ihm errichteten Quartett-Zirkel; ferner hatte er sich auch zu einem tüchtigen Orchester-Anführer herangebildet und setzte als solcher die Morgen-Konzerte fort, welche während der Sommermonate jeden Donnerstag im Augarten stattfanden und bei Künstlern und Kunstfreunden sehr beliebt waren. Später als erster Violinist beim Privat-Quartett des Fürsten Razumovski, russischen Gesandten in Wien, engagirt, wurde er mit Beethoven sehr intim, dessen Quartette von erwähntem Zirkel ganz excellent ausgeführt wurden, und als durch die Zeitverhältnisse gezwungen, der Fürst seine kleine Kammerkapelle auflösen mußte, machte S. mehrjährige Reisen durch Norddeutschland, Polen und Rußland, in den bedeutendsten Städten dieser Länder sich als Quartettspieler producirend. Nach Wien zurückgekehrt, nahm er dort die früheren Quartett-Unterhaltungen wieder auf, wurde dann 1824 in der kaiserl. Hofkapelle angestellt und fungirte von 1828 an als Orchesterdirektor im Hofoperntheater; jedoch traf ihn schon Ende April des Jahres 1830 ein Schlagfluß und verendete er in Folge desselben am 2ten Mai des genannten Jahres. — Als Komponist ist er bloß durch ein Solo und zwei Partien Variationen für die Violine, die im Druck erschienen, bekannt geworden.

Schuster, Ignaz, geb. zu Wien am 20. Juli 1770, war zuerst Sängerknabe und dann Choralist an der Kirche des Schottenstiftes ging aber nachgehends zum Theater und war drei Dezennien lang Mitglied des Leopoldstädter Theaters, als Komiker (sowohl Sänger wie Schauspieler) ungemein beliebt. Seine gute Baritonstimme und seine treffliche Musik- und Gesangbildung verschafften ihm überdies 1820 auch die Aufnahme in die kaiserliche Hofkapelle. Im Oktober 1835 nahm er von der Bühne Abschied, starb aber schon am

Digitized by Google

6. November des genannten Jahres. Einige Singspiele hat er komponirt, aus denen einzelne Nummern im Druck erschienen sind (z. E. aus „Jupiter“).

Schuster, Joseph, geb. zu Dresden am 11. August 1748 als der Sohn eines Musikers und Baßsängers in der ehemaligen königl. polnischen Kapelle, erhielt frühzeitig Unterricht in der Musik und sein erster Lehrer war der Komponist Schürer (s. d.). 1765 machte er dann in Naumanns Gesellschaft eine Bildungsreise nach Italien und schrieb in diesem Lande auch einige Opern, die beifällig aufgenommen worden, von denen aber selbst die Titel nicht mehr bekannt sind. 1768 kehrte er nach Dresden zurück, wurde 1772 kurfürstlicher Kirchen- und Kammerkomponist und brachte darauf die Opern „La Fedeltà in amore“ und „L'Idolo cinese“ auf die Bühne. Im J. 1774 unternahm er, vornehmlich um die Bekanntschaft des Padre Martini in Bologna zu machen, eine zweite Reise nach Italien, verweilte daselbst bis 1776 und lieferte in dieser Zeit für verschiedene Bühnen die Opern „Didone abbandonata“, „Demofonte“ und „L'Amore artigiano“. Nach Dresden zurückgekehrt, verweilte er daselbst bis 1778, die Opern „La Schiava liberata“, „Der Alchymist“ und „Die wüste Insel“ setzend, und ging dann zum dritten Male nach Italien. Sein Aufenthalt daselbst dauerte bis ins Jahr 1782 und die Früchte desselben waren u. a. die Opern: „Didone“ (eine Neubearbeitung), Ruggiero e Bradamante“, „Creso in Media“, „Le bon Ton“, „Amore e Psyche“ und „L'Isola disabitata“. 1782 war er wieder in Dresden und verließ auch von nun an diese Stadt nicht wieder. 1787 wurde er zum Hofkapellmeister ernannt und am 24. Juli 1812 starb er. Von den Opern, die er von 1782 an noch setzte, sind anzuführen: „Il Marito indolente“, „Il Pazzo per forza“, „Lo Spirito di contradizione“, „Gli Avari in trappola“, „Il servo padrone“, „Osmano“, „Der gleichgültige Ehemann“, „Doktor Murner“, „Amor prigioniero“, „Das Laternenfest“ u. a. m. Der leichte und gefällige Stil in allen seinen Opern machte S. zu einem sehr beliebten Komponisten seiner Zeit; da ihnen aber aller tiefere Gehalt abging und sie nur auf den Zeitgeschmack des vorigen Jahrhunderts berechnet waren, so ist nicht zu verwundern, daß sie längst der Vergessenheit anheimgefallen sind; verschwand doch ein großer Theil derselben noch bei Lebzeiten ihres Verfassers von den Repertoiren. Im Fache der Kirchenmusik hat S. ebenfalls Zahlreiches geliefert: Oratorien, z. E. „Ester“, „La Betulia liberata“, „Gioas“, ein Te Deum, Vespern, Litaneien, Psalmen, Messen ꝛc. In der katholischen Hofkirche zu Dresden hört man noch hin und wieder Etwas von diesen Sachen. — Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß von S. auch einige Instrumentaltonstücke bekannt waren, z. E. Stücke für Klavier allein und für Violine und Klavier (gedruckt), einige Sinfonien, Streichquartette, ein Klavier-Konzert.

Schusterfleck, s. Rosalie.

Schwach, in der Musik, wie überall, der Gegensatz von stark (und so auf italienisch piano); doch kommt das Wort hie und da auch im Sinne von schlecht vor, und man findet gesagt: schwacher Takttheil (statt schlechter Takt-

Digitized by Google

theil), schwache Taktzeit — d. h. Aufschlag — (statt schlechte Taktzeit). Was hierunter zu verstehen, besagen die Artikel Takt und Taktheil.

Schwägel, s. Schwiegel.

Schwärmer, s. Rauscher.

Schwanberg, Johann Gottfried, geb. zu Wolfenbüttel am 28. Dezember 1740 (und nicht 1737, wie Einige angeben), wurde als noch junger Mensch vom Herzog von Braunschweig nach Italien geschickt, um daselbst in der Komposition sich zu bilden. Sechs Jahre verweilte er dort; am längsten speziell in Venedig, wo Latilla und Saratelli seine Lehrer in der Setzkunst waren, außerdem aber auch Hasse ihm Rathschläge ertheilte. Und ebengenannter Meister wurde in der Folge denn auch sein Vorbild in seinen eigenen Erzeugnissen. Aus Italien zurückgekehrt, ward er zum Hofkapellmeister in Braunschweig ernannt und gest. ist er am 5. April (nach Anderen schon am 29. März) des Jahres 1804. In der Zeit von ungefähr 1762 bis ungefähr um die Mitte der 90er Jahre wurden folgende Opern in Braunschweig von ihm zur Aufführung gebracht, die besonders in Beziehung auf das angenehm Melodische gerühmt wurden: „Adriano in Siria", Solimano", „Ezio", „Talestri", „Didone abbandonata", „Issipile", „Zenobia", „Il Parnasso accusato e difeso", „Antigono", „Romeo e Giulia", „Olimpiade", „Il Trionfo della costanza". Dann kannte man von ihm auch noch einige Gelegenheits-Kantaten, Klavier-Konzerte und Sonaten, Streich-Trio's und Violin-Konzerte.

Schwartzkopf, Theodor, war um 1680 Hofmusikus zu Stuttgart, erhielt aber 1697 daselbst die Stelle als Hofkapellmeister und starb in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Im Druck erschien von ihm eine Sammlung vierstimmiger Messen, Psalmen und Hymnen mit Instrumentalbegleitung unter dem Titel: „Fuga melancoliae harmonica" (Stuttgart, 1684), und eine andere Sammlung von ein- bis sechsstimmigen Psalmen (Stuttgart, 1697).

Schwarz. 1) Andreas Gottlob, einer der vorzüglichsten Fagott-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Leipzig im J. 1743, lernte sein Instrument bei dem Hofmusikus Müller in Karlsruhe, machte später als Regimentsmusiker den siebenjährigen Krieg mit und wurde 1770 in Stuttgart, wo er übrigens schon früher unter Jomelli einmal angestellt war, Kammermusikus. In gleicher Eigenschaft kam er dann 1772 in die markgräfliche Kapelle nach Anspach, machte von hier aus in den 80er Jahren große Reisen durch Deutschland und nach Frankreich, England, den Niederlanden u. s. w., sich überall mit glänzendstem Beifall hören lassend, und starb endlich zu Anspach am 26. Dezember 1804. Komponirt hat er nur einige Stücke für sein Instrument, die aber nicht gedruckt wurden. — 2) Christoph Gottlieb S., ältester Sohn des Vorgenannten, geb. zu Ludwigsburg (der zweiten würtembergischen Residenz) am 12. September 1768, wurde von seinem Vater ebenfalls zu einem tüchtigen Fagott-Virtuosen gebildet und mit auf Reisen genommen. In London ward er 1784 Kammermusikus des Prinzen von Wales, kehrte aber 1787, da die Kapelle des genannten Prinzen aufgelöst wurde, nach Deutschland zurück und wurde bald darauf in die königl. Kapelle nach Berlin berufen. Sein Todesjahr ist

Digitized by Google

nicht anzugeben. — 3) Eberhard Friedrich S., zweiter Sohn des Andreas Gottlob S., geb. zu Anspach im J. 1775, bildete sich unter Anton Janitsch zu einem guten Violinspieler und erhielt 1795 eine Anstellung in der königl. preußischen Kapelle zu Berlin, welche Stadt er auch nie wieder verlassen hat.

Schwarz. 1) Jakob, berühmter Orgelbauer, war Jesuit und lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Von seinen Orgeln wird vornehmlich die in der Jesuiterkirche zu Glogau (1734 vollendet) gerühmt. — 2) Thomas Schwarz oder Schwartz, ebenfalls der Gesellschaft Jesu angehörend und ein Böhme von Geburt, blühte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und verfertigte u. a. die drei Orgeln in der St. Niklaskirche zu Prag nnd die in der ehemaligen Jesuiterkirche zu Mariaschein.

Schwebung, findet man öfter, aber wohl nicht ganz richtig für Bebung (s. d.) gebraucht. In der Orgelbaukunst ist es eine Art kleiner Tremulant (s. d.).

Schwegler, Johann David, geb. zu Endersbach in Würtemberg am 7. Januar 1759, erhielt seine Bildung auf der Karlsschule zu Stuttgart, und zwar beschäftigte er sich hier zuerst vorwiegend mit der Stukkaturkunst, ging aber später zur Musik über, die Oboe zu seinem Hauptinstrumente wählend. Nachgehends als Oboist in der Hofkapelle zu Stuttgart angestellt, starb er in dieser Stadt im J. 1817. Er hat eine Menge Oboen-Konzerte und andere Stücke für Blasinstrumente komponirt — Flöten-Duette und Quartette für zwei Flöten und zwei Hörner sind auch im Druck erschienen —, die eine Zeit lang recht beliebt waren. Auch Lieder mit Klavierbegleitung hat er herausgegeben.

Schweigezeichen, dasselbe was Pause (s. d.).

Schweitzer, Anton, geb. zu Koburg im J. 1737, wurde bei entschiedenem Talente von seinem 10ten Jahre an auf Kosten des damaligen Herzogs von Sachsen-Koburg in der Musik gebildet und war insbesondere der Kapellmeister Kleinknecht in Baireuth sein Lehrer in der Komposition. Von Baireuth aus wurde er als Musikdirektor nach Hildburghausen berufen und kam auch bei dem dortigen Herzog so sehr in Gunst, daß ihm dieser die Mittel zu einem dreijährigen Aufenthalte in Italien gewährte, den er auch wacker zu seiner künstlerischen Ausbildung benutzte. 1772 folgte er von Hildburghausen einem Rufe nach Weimar als Direktor des herzogl. Theater-Orchesters, und blieb daselbst bis zum Brande des Schlosses, nach welchem er mit der Seiler'schen Schauspielergesellschaft nach Gotha ging und hier die Stelle eines herzoglichen Hofkapellmeisters erhielt. Als solcher starb er am 23. November 1787. — S. hatte seiner Zeit als Theaterkomponist vielen Ruf, und außer den Musiken zu verschiedenen Dramen, z. E. zu „Richard III.", „Clavigo", „Das öffentliche Geheimniß", „Philemon und Baucis" u. s. w., schrieb er folgende Opern und Operetten: „Elysium", „Alceste" (seine beste Oper), „Die Dorfgalla", „Der lustige Schuster", „Apollo unter den Hirten", „Aurora", „Die Wahl des Herkules", „Die Stufen des menschlichen Alters", „Walmir und Gertrud", „Er-

Digitized by Google

win und Elmire", „Das Fest der Thalia", „Rosamunde"; dann ferner die beiden Monodramen „Polyxena" und „Pygmalion", und die Ballette „Die Amazonen" und „Die Waffen des Achilles". Seine letzte Arbeit war eine Kirchenkomposition, welche bei Gelegenheit der Landtagseröffnung zu Gotha aufgeführt werden sollte, an deren Vollendung ihn aber der Tod hinderte.

Schweizerbaß, s. den folgenden Artikel Schweizerpfeife.

Schweizerpfeife, nannte man ehedem auch wohl die gewöhnliche Querpfeife (s. d.); insbesondere versteht man darunter jedoch ein offenes Flötenregister in der Orgel, dessen Pfeifen eine so enge Mensur haben, daß sie, um zur Intonation gebracht werden zu können, gemeiniglich noch mit sogen. Bärten versehen werden müssen. Der Ton ist scharf, bei guter Konstruktion der Pfeifen jedoch nicht unangenehm. Das Register wird zu 8 und 4' disponirt, in einem größern Tonmaße steht es im Pedal und heißt hier gewöhnlich Schweizerbaß. Ehedem vertheilte man die Pfeifen dieser Stimme auch wohl nur über die zweite, obere Hälfte des Manuals, also vom eingestrichenen c an bis hinauf zum höchsten Tone, später jedoch erstreckten sie sich immer über das ganze Manual, bis in neuerer Zeit, wo man überhaupt wenig Gebrauch mehr davon macht, theils vielleicht wegen der immer sehr schwierigen Intonation, theils aber auch, und wohl hauptsächlich, weil bei der besten Intonation die Pfeifen gewöhnlich schwer ansprechen, daher sich nur zu langsamem Vortrage gut eignen.

Schweling, s. Sweling.

Schweller, s. Crescendozug.

Schwellton, in der Gesangskunst der Vortrag eines Tones mit zu- und abnehmender Stärke, also das auf einen gewöhnlich lang auszuhaltenden Ton fallende crescendo und decrescendo, das in Zeichen ausgedrückt wird durch < >.

Schwemmer, Heinrich, geb. zu Gubertshausen in Franken am 28. März 1621, kam mit seinen Eltern noch als Knabe — durch Krieg und Pest aus seiner Heimath vertrieben — nach Weimar und dann nach Koburg. 1641 ging er nach Nürnberg, besuchte dort die Sebaldusschule und brachte es durch Kindermanns Unterricht und durch sein eigenes Talent auch in der Musik zu einer für damalige Zeit guten Fertigkeit auf verschiedenen Instrumenten, sowie zu tüchtigen theoretischen Kenntnissen. 1656 wurde er Direktor des Musikchors zu Nürnberg neben dem Kapellmeister Heinlein, und als dieser 1670 starb, trat er als alleiniger Direktor in dessen Amt. Neben diesen musikalischen Stellen hatte er 1650 bereits auch die eines Adjunkten an der Lorenzschule erhalten, und 1693 wurde er ordentlicher Lehrer an der Sebaldusschule. Gest. ist er am 26. Mai 1696, viele zu ihrer Zeit geschätzte Kompositionen hinterlassend, von denen aber Nichts im Druck erschienen ist. Auch als Lehrer in verschiedenen Zweigen der Musik war er hoch angesehen, und Männer wie Pachelbel, Gabriel Schütz, Zeidler u. s. w. sind aus seiner Schule hervorgegangen.

Schwencke, der Name einer angesehenen Künstlerfamilie. Der Stammvater derselben, Johann Gottlieb S., geb 1774 zu Breitenau in Sachsen, ein zu seiner Zeit berühmter Fagottist, war zuerst eine Reihe von Jahren in

Digitized by Google

sächsischen Diensten und kam dann als Rathsmusikus nach Hamburg, wo er erst am 7. Dezember 1823 starb.

Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb, der älteste Sohn des Vorgenannten, geb. zu Wachenhausen am Harze am 30. August 1767, erhielt von seinem Vater den ersten praktischen Musikunterricht und wurde dann in der Theorie der Tonsetzkunst Schüler Marpurgs und Kirnbergers. Außerdem studirte er noch zu Halle und Leipzig Mathematik und Philosophie. Im Jahre 1789 wurde er Ph. Em. Bachs Nachfolger als Kantor und Musikdirektor an der Katharinenkirche in Hamburg und starb in dieser Stadt am 27. Oktober 1822. Sein Ruf als gediegener Theoretiker, gründlicher Komponist und guter kritisch-musikalischer Schriftsteller war wohlbegründet und verdient. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: das Oratorium „Die Feier der Natur", zahlreiche Kirchen-Kantaten, die Oden „Um Erden wandeln Monde" und „Der Frohsinn" (von Klopstock), Vaterunser, Motetten, geistliche Lieder, Klaviersonaten, Orgelfugen u. s. w. Als musikalischer Schriftsteller ist er in der leipziger Allg. mus. Zeitung aufgetreten, und dann endlich ist er noch zu nennen als Verfertiger von Klavierauszügen von verschiedenen Opern und Oratorien. — Er hinterließ vier Söhne: 1) Johann Friedrich S., geb. zu Hamburg am 30. April 1792, erhielt von seinem Vater Unterricht im Orgel- und Klavierspielen, sowie in der Theorie, dabei übte er auch Violoncell, das er bei Prell erlernt hatte, und blies Klarinette, welches Instrument er aber in der Folge, eines eingetretenen Bluthustens wegen, aufgeben mußte. Im Juli des Jahres 1829 erhielt er die Stelle als Organist an der Nikolaikirche in Hamburg. Seit einer Reihe von Jahren schon kränklich, starb er im J. 1852. Er war ebenfalls ein tüchtiger Theoretiker und gründlicher Komponist. Man kennt von ihm viele Vor- und Nachspiele für die Orgel, Kirchenstücke, ein Septett für fünf Violoncelle, Contrabaß und Pauken, Lieder und Gesänge, ein Choralbuch zum hamburgischen Gesangbuch, außerdem noch viele Harmonisirungen von Chorälen und Volksliedern, auch Arrangements für Klavier von Instrumentalwerken Spohrs, Mozarts, Beethovens u. s. w. — 2) Carl S., geb. zu Hamburg am 7. März 1797, ist von seinem Vater gebildet und hat sich als Klavierspieler und Komponist vortheilhaft bekannt gemacht. Von seinem 17ten Jahre an machte er große Reisen (und zwar meistens zu Fuß) durch Dänemark, Schweden, Rußland, Polen, Deutschland und Frankreich, und späterhin ließ er sich dauernd in Paris nieder, wo er als Lehrer viel beschäftigt war und fleißig komponirte. Herausgegeben hat er Sonaten, Fantasien, Rondo's, Variationen u. s. w. für Klavier, davon das Meiste jedoch auf Bestellung von Verlegern gearbeitet und somit von nur untergeordnetem Werth ist. Indeß hat er auch Sinfonien geschrieben, die einen höheren Schwung haben, und in Paris hat er eine Messe zur Aufführung gebracht, die auch des strengen Cherubini Beifall sich zu erfreuen hatte. — 3) Gustav und 4) Adolph S., Zwillingsbrüder und am 5. Oktober 1807 zu Hamburg geb., lebten noch zu Ende der 30er Jahre in Rostock als Musiker.

Schweran, s. Duda.

Digitized by Google

Schwerer Takttheil, so viel wie guter — accentuirter — Takttheil.

Schwiegel oder Schwägel, auch Stamentienpfeife, ein veraltetes Blasinstrument, das ganz wie die Flöte à bec intonirt und in verschiedenen Dimensionen verfertigt wurde. Die kleinste Gattung hatte ungefähr die Größe einer gewöhnlichen Querpfeife, lief unten aber in eine kleine Stürze aus. In der Nähe dieser Stürze befanden sich oben auf der Röhre zwei und auf der untern Seite ein Tonloch für den Daumen. So konnte das Instrument also mit einer Hand traktirt werden, hatte aber demungeachtet einen Umfang von 16 Tönen, nämlich vom eingestrichenen d bis hinauf zum eingestrichenen e. Die größte Gattung, welche auch Stamentienbaß hieß, wurde, damit jene Tonlöcher, welche hier dieselben waren, von den Fingern bequem erreicht werden konnten, mittels einer langeu messingenen Röhre, die abwärts gebogen war, wie ungefähr das S beim Fagott, angeblasen. — Nachgeahmt ward der Ton des Instruments auch früher in einer Orgelstimme, welche am gewöhnlichsten Schwiegel, wenn sie nämlich im Manual stand, und Stamentienbaß, wenn sie im Pedal stand, genannt wurde. Sie war eine offene Flötenstimme von 4 und 2′ Ton im Manual und 8 und 12′ im Pedal. In alten Orgeln trifft man sie noch hin und wieder.

Schwindl oder Schwindel, zu Amsterdam um 1740 geb., spielte verschiedene Instrumente mit Fertigkeit, namentlich Flöte, Violine und Klavier, und war überhaupt ein Mensch von Talent; er hätte sich deswegen auch in seinem Vaterlande eine sehr gute Position machen können, wenn er nicht ziemlich unregelmäßig gelebt und dadurch fortwährend in Schulden gesteckt hätte. Diese zwangen ihn auch endlich, sich aus Holland zu flüchten; er ging nach Genf und errichtete hier um 1776 ein Konzert und eine Musikschule, konnte es aber auch zu Nichts bringen und begab sich deshalb nach Verlauf einiger Jahre nach Mühlhausen. Doch auch hier stürzte er sich wieder in Geldverlegenheiten, mußte heimlich auf- und davongehen, und wählte Lausanne zu seinem Aufenthalt. Das war im J. 1786, und noch in demselben Jahre finden wir ihn schon wieder in Karlsruhe, wo er am 11. August starb. — Im Druck erschienen von S. Sinfonien, Streich-Quartette, Violin-Duette, Duette für Violine und Violoncell, Klavier-Trio's, Trio's für Flöte, Violine und Baß, Flöten-Duo's u. s. w. Auch hat er mehrere französische Opern und die deutschen: „Das Liebesgrab" und „Die drei Pächter" komponirt.

Schwingung, Schwingungsknoten, s. Akustik.

Scio, Etienne, geb. um 1760 im südlichen Frankreich, war zuerst im Theaterorchester von Toulouse angestellt und wurde dann erster Violinist am großen Theater in Marseille, als welcher er die Musik zu mehreren Ballets und Divertissements schrieb. 1791 wurde er als Musikdirektor an das Theater Molière nach Paris berufeu, verfaßte hier einige Gelegenheits-Opern, ging aber schon im J. 1792 zum Theater Feydeau über, und für dieses lieferte er die Opern „Isidore et Montrose", „Lisia", und „Le Tambourin de Provence". Gest. ist er zu Paris im J. 1797.

Digitized by Google

Scio, Julie Angelique, die Frau des Vorhergehenden und berühmte Sängerin, hieß mit ihrem Familiennamen Lagrand und wurde im J. 1768 in Lille geboren. Ein Offizier von der Garnison dieser Stadt entführte sie, verließ sie aber dann, und schließlich war sie genöthigt, ihre Zuflucht zum Theater zu nehmen. Nachdem sie unter dem Namen einer Madem. Crecy debutirt hatte, war sie 1787 in Montpellier und 1789 in Marseille engagirt, verheirathete sich in letzterer Stadt mit Etienne S. (s. den vorhergehenden Art.) und ging 1791 mit diesem nach Paris an das Theater Molière, welches sie aber schon im folgenden Jahre mit dem Theater Feydeau vertauschte. Hier wurde sie bald der Liebling des Publikums, und in der That soll sie, was Liebenswürdigkeit und Feinheit der Darstellung, Anmuth und Ausdruck im Gesange betrifft, ein wahres Muster gewesen sein. Einige Jahre nach dem Tode ihres Mannes (S's) verheirathete sie sich zum zweiten Male mit einem gewissen Messier, einem Finanzbeamten; diese Ehe war aber nicht glücklich und beide Gatten trennten sich endlich nach einigen Jahren wieder. Durch die Anstrengungen, welche einige unvortheilhaft für ihre Stimme geschriebenen Partien verursachten, bildete sich bei Mad. S. in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts eine Lungenschwindsucht aus und an dieser starb sie schon am 14. Juli 1807.

Sciolto (spr. Scholto), ital. Bezeichnung für einen ungezwungenen und leichten Vortrag einer Stelle in einem Tonstück.

Sciroli (spr. Schi—), Gregorio, geb. um 1725, machte seine Musikstudien auf dem Conservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel und wurde nachgehends Professor der Harmonielehre am Conservatorium de' Figliuoli dispersi zu Palermo. In dieser Stadt, sowie auch in Neapel hat er verschiedene Opern auf die Bühne gebracht, darunter: „Ulisse errante", „Achille in Sciro" und „Merope". 1770 erschien auch von ihm zu Paris eine Sammlung Streich-Trio's und ein Flöten-Konzert im Druck. Das Jahr seines Todes ist nicht mehr anzugeben.

Scolari, Giuseppe, geb. um 1720 in Vicenza, war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Opernkomponist in Italien sehr angesehen und lieferte für verschiedene Theater dieses Landes zahlreiche Opern, von denen anzuführen sind: „Pandolfo", „La Fata maravigliosa", „Olimpiade", „Il Vello d'oro", „La Cassina", „Artaserse", „Il Ciarlatano", „Alessandro nell' Indie", „Cajo Mario", „Tamerlano", „La Schiava riconosciuta" u. s. w.

Scordato (ital.), — verstimmt; wird aber auch in dem Sinne von umgestimmt gebraucht, z. E. bei der Violine, wenn, um gewisse Schwierigkeiten in den Passagen zu erleichtern oder gewisse Effekte zu ermöglichen, die gewöhnliche Quintenstimmung aufgegeben und die Saiten in andere Stimmungs-Verhältnisse gebracht werden. Paganini besonders hat von dieser Umstimmung — Scordatura — öfters Gebrauch gemacht.

Scordatura, s. den vorhergehenden Artikel.

Sebastiani, Ferdinando, vortrefflicher Klarinett-Virtuose, geb. zu Neapel im J. 1800, erhielt daselbst auf dem königl. Colleggio di musica seine Aus-

Digitized by Google

bildung und wurde nachgehends auch Klarinett-Lehrer an diesem Institut. Zugleich bekleidete er auch die Stelle eines ersten Klarinettisten im Orchester des San Carlo-Theaters. Verschiedene Klarinett-Kompositionen dieses auch im J. 1828 in Paris mit Beifall sich produzirt habenden Virtuosen sind im Druck erschienen. — Ein anderer S., Johann mit Vornamen, war zu Weimar in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geb. und war nachgehends als Kapellmeister in den Diensten des Kurfürsten von Brandenburg. 1672 kam zu Königsberg eine Passionsmusik für fünf Stimmen und sechs Instrumente, und 1675 zu Hamburg eine Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge von ihm heraus.

Secchi (spr. Sekki), Antonio, geb. 1761 zu Concorezzo im Mailändischen, bildete sich in Mailand in der Gesangskunst und zu Neapel unter Sala's Leitung in der Komposition aus; in Mailand habilitirte er sich nachgehends als Gesanglehrer, wurde 1808 daselbst an dem neu errichteten Conservatorium als Gesangsprofessor angestellt und ging dann in gleicher Eigenschaft an das Collegium S. Filippo. Im J. 1831 pensionirt, starb er im J. 1833. Er galt für einen der besten italienischen Gesanglehrer.

Sechsachteltakt, s. Takt.

Sechser, ein Satz von sechs Takten, oder ein Satz, bei dem die Cäsur in den sechsten Takt fällt.

Sechsvierteltakt, s. Takt.

Sechter, Simon, geb. zu Friedberg in Böhmen am 11. Oktober 1788, erhielt in seinem elften Jahre den ersten Musikunterricht von Johann Mazandt, dem Regenschori in genanntem Orte, und versuchte sich bald in verschiedenen Kompositionen, ohne jedoch einen Begriff von der Theorie der Tonsetzkunst zu haben. Später widmete er sich in Pfarrkirchen und Linz dem Schulfache, ging aber 1804 nach Wien, mit dem festen Entschlusse, fernerhin ausschließlich der Tonkunst zu leben. Sein Landsmann, Leopold Kotzeluch, und Hartmann, ein Schüler Streicher's, ertheilten ihm einigen Unterricht im Klavierspielen und er selber erwarb sich durch Stundengeben seinen Lebensunterhalt. Im J. 1811 erhielt er das Amt als Musikmeister am k. k. Blinden-Institute und 1824 wurde er Hoforganist, vornehmlich auf die Empfehlung des Abbé Stadler, der sein contrapunktisches Talent wahrgenommen und überhaupt sich für sein Streben interessirt hatte. Seitdem beschäftigte er sich, da ihm sein Dienstberuf reichliche Muße vergönnte, unausgesetzt mit Komponiren und Unterrichtgeben in der Theorie, außerdem ein durchaus patriarchalisches Stillleben führend. Seine ungemein zahlreichen Kompositionen, von denen nur der kleinste Theil im Druck erschienen ist, bestehen in Kirchenstücken aller Art, Präludien und Fugen für Orgel, Klaviersachen in strengem und freiem Styl, Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmig), Streich-Quartetten u. s. w. — Alles mehr durch kunstvolle Arbeit, als durch Erfindung sich auszeichnend. Außerdem ist von ihm das theoretische Werk erschienen: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (3 Bde., Leipzig, 1853 und 1854).

Sechszehnfüßig, s. Fußton.

Digitized by Google

Sechszehntel, (Sechszehntheil-Note), s. Geltung (der Noten) und Note.

Seckendorf, Carl Siegmund, Freiherr von, geb. am 26. November 1744, Sohn eines markgräflich baireuthischen Ministers, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, die auch die Ausbildung in der Musik in sich schloß, wurde frühzeitig weimarischer Kammerherr, dann 1784 preußischer Gesandter im fränkischen Kreise und starb 1795 zu Anspach. Er war guter Violin- und Klavierspieler, auch angenehmer Komponist, wie u. A. mehrere Liedersammlungen beweisen, die von ihm in den Jahren 1779, 1780 und 1782 zu Weimar in den Druck gegeben wurden. Als Dichter und Schriftsteller hat er sich ebenfalls bekannt gemacht.

Seconde (ital.), — zweiter, mit weiblicher Endung seconda — zweite, in der Musik immer der Gegensatz von primo und prima, also die Bezeichnung der zweiten Stimme unter zwei Stimmen einerlei Art, als: Violino secondo — zweite Violine, Viola seconda — zweite Viola, Corno secondo — zweites Horn u. s. w. In vier- und überhaupt mehr als zweihändigen Klavierstücken bezeichnet es die zweite oder tiefere Partie (Baßpartie). Man muß hier das Wort partito suppliren.

Secrites, ein altgriechischer Tonkünstler, aus Numidien gebürtig, soll, nach Athenäus, einen Nomos zu Ehren der Cybele und die sogen. lybischen Flöten erfunden haben.

Sectionalzeilen, s. Satz.

Secunde, ein dissonirendes Intervall von zwei Stufen (secundus tonus — der zweite Ton), das in der praktischen Musik in drei verschiedenen Größen oder Gattungen gebraucht wird, nämlich als klein, groß und übermäßig. Die kleine Secunde ist das kleinste diatonische Intervall, das in der Praxis vorkommt, oder der sogen. große halbe Ton, wie e—f, h—c, der sich in der Dur-Tonleiter jedesmal zwischen der dritten und vierten und siebenten und achten Stufe befindet, in der Moll-Tonleiter aber aufwärts zwischen der zweiten und dritten und siebenten und achten, abwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten. Sein Verhältniß ist 15 : 16. — Die große Secunde, die eben auch das ist, was man gewöhnlich einen ganzen Ton nennt, besteht aus einem kleinen und großen halben Tone, wie c—d, d—e ꝛc. In jeder diatonischen Tonleiter ist sie fünf Mal enthalten, denn jede solche Tonleiter besteht aus sieben Stufen, und kleine Secunden oder halbe Töne kommen, wie wir gesehen haben, nur zwei darin vor. Deshalb heißt diese Tonleiter auch diatonisch, d. h. wörtlich: durchtönig, durch ganze Töne gehend, ganztönig. Das ursprüngliche arithmetische Verhältniß der großen Secunde ist verschieden, denn in keiner Tonleiter kann, der Temperatur wegen, der ganze Ton durchweg in einerlei Größe ausgeübt werden, sondern man hat große und kleine ganze Töne. Der große ganze Ton steht in dem Verhältniß von 8 : 9, der kleine in dem Verhältniß von 9 : 10. Beide sind große Secunden. Der nächste Grund dieser Verschiedenheit des äußeren Größenverhältnisses der großen Secunde liegt in der Theilung der großen Terz, welche bekanntlich aus zwei ganzen Tönen oder großen Secunden besteht, zwischen denen aber nicht gleiche harmonische Differenzen stattfinden

Digitized by Google

können. Dies ergiebt sich, wenn man die große Terz harmonisch theilt, denn in diesem Falle bekommt der erste ganze Ton das Verhältniß von 8 : 9, und der zweite 9 : 10, und es besteht also zwischen beiden der Unterschied von 80 zu 81 oder einem syntonischen Komma. — Die übermäßige Secunde enthält einen ganzen und noch einen kleinen halben Ton, wie c—dis, f—gis, as—h, und ihr eigentliches Verhältniß ist also 64 : 75. — Betrachten wir aber nun die drei Arten der Secunde hinsichtlich ihres Größenverhältnisses in der Ausübung überhaupt, so finden wir, daß bei dem herrschenden temperirten Tonsystem die kleine Secunde zunächst in dem angegebenen reinen Verhältniß nur zwischen e—f, fis—g, und h—c vorkommt; zwischen c—des, d—es und g—as hat sie die Größe von 243 : 256; zwischen dis—e, f—ges und ais—h die Größe von 128 : 135; bei a—b 483 : 512; bei cis—d 2048 : 2187, und bei gis—a 4096 : 4347. Die große Secunde findet sich in dem reinen Verhältniß von 9 : 10 nur zwischen d—e; g—a wird in dem Verhältniß von 144 : 161; a—h in dem von 161 : 180; fis—gis oder ges—as und h—cis in dem von 3645 : 4096, und alle übrigen in dem reinen Verhältniß von 8 : 9 ausgeübt. Von der übermäßigen Secunde enthalten b—dis, d—eis, f—gis, g—ais und b—cis das etwas größere Verhältniß von 27 : 32; ges—a das mindere von 135 : 161, und es—fis, wie as—h und des—e das von 1024 : 1215. — Bei der Berechnung der Aliquottöne ist die Secunde das erste Intervall, das als ein dissonirendes hervortritt. Daher behaupten manche Theoristen auch, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben.

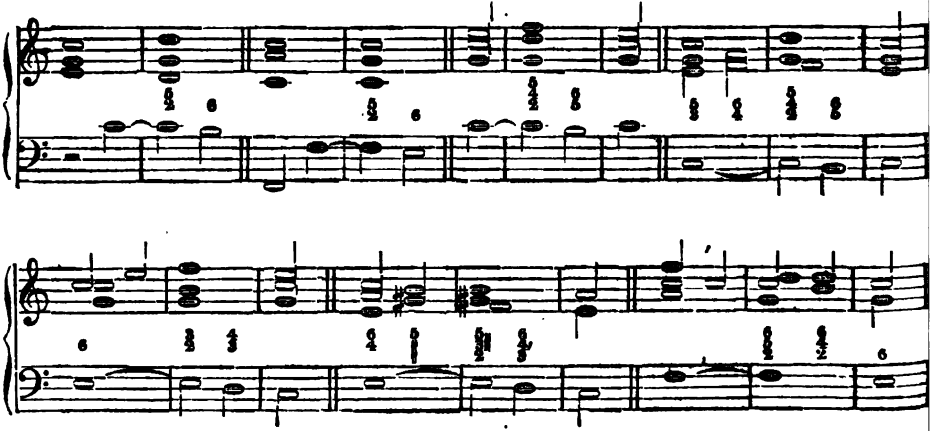
Secundenakkord, s. Akkord.

Secunden-Fuge, eine Fuge, bei der der Gefährte nicht in der Quinte oder Quarte, sondern in der Secunde der Tonika antwortet.

Secundiren, sagt man wohl für: zu einer Melodie oder Hauptstimme eine zweite Stimme (secunda vox) spielen oder singen, die natürlich dann tiefer liegt.

Secundquarten- und **Secundquartsextenakkord**, dasselbe was Secundenakkord (s. Akkord).

Secundquintenakkord, ein Vorhalls-Akkord, der im Grunde Nichts ist als ein Secundenakkord mit hinzugefügter Quinte, und durch die Art, wie er gelegt ist und wie er als Aufhaltung auftritt, verschiedentlich modifizirt erscheinen kann, z. E.



Digitized by Google

Sedeze oder **Sedetze**, ein veraltetes Oktavregister in der Orgel von einem Fußton, also eine Oktave, die aber um mehrere Oktaven höher stand als die Grundstimme, und um dieses, außer dem Fußmaße, auch mit dem Namen zu bezeichnen, wohl so, in dieser Verdoppelung der Oktavenhöhe (von sedecim = 16), genannt wurde.

Sedlazek, Johann, geb. zu Ober-Glogau in Schlesien am 6. Dezember 1789, erlernte seines Vaters Profession, das Schneiderhandwerk, und übte sich aus besonderer Neigung und ganz ohne Anleitung am Feierabend im Flötebiasen. Nachgehends erhielt er von einem Kammermusikus des Grafen von Oppersdorf noch einige Unterweisung auf der Flöte und ging dann, 21 Jahre alt, als Schneidergeselle auf die Wanderschaft. Nachdem er zu Troppau, Brünn und Ollmütz in Arbeit gestanden hatte, kam er endlich auch nach Wien, wo er, nachgerade auf der Flöte sich immer mehr vervollkommnet habend, bei Serenaden und Privatmusiken verwendet, dann Mitglied eines Orchesters wurde und endlich das Schneiderhandwerk ganz an den Nagel hängte und zur Musik als ausschließlichem Beruf überging. Es währte nicht lange, und er bekam als Flöten-Virtuos einen geachteten Namen in Wien, von wo aus er vom Jahre 1818 ab durch Kunstreisen seinen Ruf auch nach dem Auslande verbreitete. Zuerst besuchte er Deutschland und die Schweiz, ging dann nach Italien, wo er mehrere Jahre verweilte, und begab sich darauf, nachdem er von Wien aus noch einmal seine Eltern besucht hatte, nach Paris. Um die Mitte des Jahres 1826 kam er nach London, welche Stadt er seitdem zum bleibenden Wohnsitz erwählte, und wo er anfangs der 40er Jahre auch noch am Leben war. — Als Komponist ist er mit Variationen und anderen kleineren Sachen für sein Instrument aufgetreten.

Sedoti, Giuseppe, ein guter italienischer Sopranist (Kastrat), wurde zu Arpino im Königreich Neapel im J. 1710 geboren, studirte den Gesang in der Schule des Gizzi und hatte u. A. den nachmals so berühmten Gizziello zum Mitschüler. Nachdem er mit Erfolg in Rom, auf verschiedenen anderen italienischen Bühnen und auch in London gesungen hatte, zog er sich in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im J. 1780. — Ein anderer S., Filippo mit Vornamen, und wahrscheinlich ein Verwandter des vorgenannten Giuseppe, war ebenfalls Kastrat, zu Arpino im J. 1716 geboren und Schüler Gizzi's. Nachdem er verschiedentlich in Italien aufgetreten war, ging er in die Dienste Friedrichs des Großen, blieb 29 Jahre in denselben und kehrte dann nach Arpino zurück, wo er 1784 starb.

Seebach, Andreas, geb. zu Tiefenthal bei Erfurt am 14. Januar 1777, zeigte von frühester Jugend an Neigung und Anlage zur Musik und erhielt den ersten Unterricht darin von seinem Vater, welcher Schullehrer war. Von seinen 13ten Jahre an setzte er das Klavier- und Orgelspiel unter der Leitung Kittels fort, bis er 1791 zum Stadtmusikus Rose in Ronneburg in die Lehre kam. Nach fünfjährigem Verweilen bei demselben trat er als Hornist in das Theaterorchester zu Magdeburg, genoß hier noch den Unterricht des Musikdirektors Pitterlin und des Contrapunktisten Zachariä, und kam 1799 als Organist und Lehrer an

Digitized by Google

das Gymnasium des Klosters Berge bei Magdeburg. 1813 endlich erhielt er die Stelle als Organist an der Ulrichskirche in Magdeburg und starb als solcher am 28. Juni 1823, den Ruf eines tüchtigen Musiklehrers, gewandten Klavier- und Orgelspielers, auch Dirigenten und überhaupt kenntnißreichen Mannes hinterlassend. Er hat Mancherlei komponirt, namentlich Orgelsachen; jedoch ist Nichts von seinen Arbeiten im Druck erschienen.

Seeber, Nikolaus, geb. zu Hayna bei Römhild im J. 1680, erhielt, während er die Stadtschule zu Römhild besuchte, von dem dortigen Stadtorganisten Johann Günther Harraß Unterricht im Klavierspielen, kam dann nach absolvirtem Schulbesuch als Schreiber in die Dienste des Amtmanns zu Thomar, und fand hier Gelegenheit, die Orgelbaukunst zu erlernen. Nebenbei übte er sich auch fleißig im Orgelspielen und erhielt endlich sogar die Stadorganistenstelle zu Thomar, von wo aus er 1705 in gleicher Eigenschaft nach Amsterdam berufen wurde; doch kehrte er später wieder in sein Vaterland zurück, studirte in Römhild bei dem Hoforganisten Käfer noch die Komposition, wurde dann Hofmusikus und endlich, als Käfer als Kapellmeister nach Hildburghausen ging, dessen Nachfolger als Hoforganist. Neben diesen Aemtern trieb er fortwährend die Orgelbaukunst, und von seinem Fleiße geben nicht weniger als 56 Orgeln Zeugniß, die er für verschiedene Kirchen Thüringens, Frankens und Hessens baute; auch machte er als Orgelvirtuos Kunstreisen und komponirte endlich auch fleißig, namentlich Kirchensachen, die als gut galten. Er erreichte ein hohes Alter, doch läßt sich das Jahr seines Todes nicht mehr angeben.

Seeger, auch Segert und Zegert geschrieben, Joseph, geb. im J. 1716 zu Bzevin bei Melnik in Böhmen, wurde von seinen Eltern als Knabe behufs des Schulbesuches nach Prag geschickt und erregte hier durch seine schöne Altstimme, wie überhaupt durch seine musikalischen Anlagen Aufmerksamkeit; auch der Organist Czernohorsky interessirte sich für ihn und ertheilte ihm unentgeldlich Unterricht im Orgelspielen und der Theorie der Tonsetzkunst. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und als noch junger Mensch galt er schon für einen der besten Orgelspieler Böhmens. Bei der zweiten Violine auf dem Chore der Martinskirche in Prag angestellt, wurde er nachgehends des Organisten an dieser Kirche, Zach, Nachfolger und bekleidete zu gleicher Zeit die Stelle als erster Violinist an der Theinkirche. Nicht viel später wurde er an letztgenannter Kirche Organist und fungirte dann in gleicher Eigenschaft an der Kreuzherrenkirche. Als im J. 1781 Kaiser Joseph II. in Prag war, entzückte ihn S's Orgelspiel so, daß er ihm eine Anstellung in Wien zu geben beschloß; aber eben als die Bestallung nach Prag gelangte, hatte S. zu leben aufgehört — am 22. April 1782. Nicht minder bedeutend denn als Orgelspieler war sein Ruf als Contrapunktist und theoretischer Lehrer: aus der großen Zahl seiner Schüler sind u. A. zu nennen: Mysliweczek, Kotzeluch, Wittasek, Praupner, Brixi, F. Duschek und Maschek. Eine lange Reihe von Kompositionen — Kirchenstücke aller Art und Orgelsachen — hat er handschriftlich hinterlassen; der größte Theil derselben kam in die Hände des Konzertmeisters Ernst in Gotha, der davon acht Toccaten und Fugen für die Orgel (mit einer Vorrede

Digitized by Google

von Türk) 1794 bei Breitkopf & Härtel herausgab. Später sind bei Hofmeister in Leipzig noch Orgelpräludien von S. herausgekommen.

Seele, s. Stimmstock.

Segert, s. Seeger.

Segno, (ital., spr. Sßenjo) — Zeichen, s. al segno (unter A).

Segue oder siegue (ital.) — es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der folgenden Seite folgt, z. B. Segue Allegro — es folgt das Allegro ꝛc.

Sehling, Joseph Anton, geb. zu Teising in Böhmen um 1680, machte zuerst wissenschaftliche Studien in Prag und trat dann als Sänger und Komponist in die Dienste des Grafen Morzin; später bekleidete er dabei noch die Stellen als Musikdirektor an der Barnabiten- und St. Veitskirche. Gest. ist er zu Prag in hohem Alter am 19. September 1756. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit in Böhmen sehr geschätzt.

Sejan (spr. Sßeschang), Nicolas, geb. zu Paris am 19. März 1745, war von seinem Vater zum Kaufmannsstande bestimmt, bekam aber durch das öftere Anhören des Orgelspieles seines Onkels Forqueray eine solche unbezwingliche Neigung eben zur Orgel, daß seine Eltern wohl oder übel nachgeben und ihn die Musikerlaufbahn wählen lassen mußten. Forqueray unterrichtete ihm demnach auf der Orgel und Bordier in der Harmonielehre; seine Fortschritte waren so eminent, daß er bereits mit 13 Jahren seinem Lehrer als Orgelvirtuos gleichkam, und daß er 1760, also erst 15 Jahre alt, die Organistenstelle an der Kirche St. André-des-Arts zu Paris erhielt. Darauf wurde er 1772 neben Daquin, Couperin und Balbâtre Organist an der Notredame-Kirche und 1783 zugleich auch an St. Sulpice, zu welchen Stellen 1789 noch die als Organist der königl. Kapelle und Professor an der vom Baron von Breteuil errichteten Ecole royale de chant kamen. An letztgenanntem Institut sollte er den Orgelunterricht ertheilen; es kam aber nicht dazu, indem die Revolution ausbrach, ehe noch die Orgel, welche in der Anstalt aufgestellt werden sollte, vollendet war. Er wurde demnach als Lehrer der Harmonie verwendet. Durch die Revolution überhaupt verlor S. alle seine Stellen und erst 1804 erhielt er wieder einen Posten, und zwar als Organist am Dom der Invaliden, worauf er 1814 auch wieder als Organist der königl. Kapelle eintrat. Gest. ist er am 16. März 1819. Die Berühmtheit, deren er als Orgelspieler genoß, war eine wohlberechtigte, und man kann wohl sagen, daß er von allen französischen Organisten aus der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts der talentvollste und bedeutendste war. Von seinen Kompositionen sind Sonaten für Klavier und Violine, Klaviertrio's, kleinere Klavierstücke und Orgelfugen im Druck erschienen. — Sein Sohn und Schüler, Louis S., 1786 zu Paris geb., wurde auch sein Amtsnachfolger an St. Sulpice, dem Invalidendom und der königl. Kapelle. Komponirt und publizirt hat er größere nnd kleinere Klaviersachen und Romanzen.

Seidel, Ferdinand, geb. zu Falkenberg in Schlesien im J. 1705, erhielt in seinem Geburtsorte den ersten Musikunterricht, wurde dann im Violinspielen ein Schüler Rosetti's in Wien und erhielt, nach Falkenberg zurückgekehrt, da-

Digitized by Google

elbſt gegen 1782 eine Anſtellung in der Kapelle des Grafen Zerotin. Später wurde er nach Salzburg in die Kapelle des Erzbiſchofs berufen, wirkte hier als Violiniſt und auch, neben Leop. Mozart, Eberlin und Chriſtelli als Dirigent. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht anzugeben. Von ſeinen Kompoſitionen — Violinſolo's und Konzerte, Sinfonien, Violinduette u. ſ. w. — iſt nur wenig im Druck erſchienen.

Seidel, Friedrich Ludwig, um 1760 geb., war in der Muſik ein Schüler Reichardt's, den er auf mehreren Reiſen begleitete, bekleidete ungefähr von 1792 ab die Stelle als Organiſt an der Marienkirche in Berlin, wurde ſpäter Bernhard Anſelm Weber in deſſen Kapellmeiſtergeſchäften adjungirt und erhielt endlich unter Iffland's Intendanz die Stelle als Kapellmeiſter an der königl. Oper. Geſt. iſt er zu Berlin am 7. Mai 1831. Man kennt von ihm Pſalmen, Motetten, geiſtliche und weltliche Lieder, mehrere Singſpiele und Melodramen und Muſiken zu verſchiedenen Schau- und Trauerſpielen; gedruckt ſind von ſeinen Kompoſitionen einige Klavierſachen und mehrere Hefte Lieder.

Seidelmann, ſ. Seydelmann.

Seidler, Ferdinand Auguſt, geb. zu Berlin am 13. September 1778, erhielt im Violinſpielen den Unterricht des Konzertmeiſters Haake, und zwar entwickelte ſich ſein Talent ſo früh, daß er bereits in ſeinem 10ten Jahre in der Kapelle des Königs Friedrich Wilhelms II. mitſpielen durfte und gleich nach ſeiner Konfirmation in derſelben eine wirkliche Anſtellung als Hofmuſikus erhielt. Als der König ſtarb, machte er eine große Reiſe durch Deutſchland, Holland, Frankreich und Rußland, überall als Violin-Virtuos ungemeines Glück machend. In Wien hielt er ſich längere Zeit auf, von 1811 bis 1815, und als er in letztgenanntem Jahre nach Berlin zurückkehrte, erhielt er die Stelle eines erſten Violiniſten in der dortigen königl. Kapelle. Seit 1824 ungefähr hat er das Oeffentlich-Spielen faſt ganz aufgegeben, und geſt. iſt er am 27. Februar 1840. — Seine Frau, Caroline, geb. Wranitzky, Tochter des bekannten Kapellmeiſters und Komponiſten Wranitzky und Schweſter der Sängerin Kraus-Wranitzky, mit der er ſich 1813 zu Wien verheirathete, war eine vortreffliche Sängerin. Sie wurde 1790 in Wien geboren, erhielt auch dort ihre Geſangsbildung, ſowie ſie auch daſelbſt, und zwar ziemlich frühzeitig, zuerſt die Bühne betrat. Nachdem ſie in Wien eine Reihe von Jahren engagirt geweſen war, auch in Peſth, Preßburg u. ſ. w. geſungen hatte, kam ſie 1815 mit ihrem Manne nach Berlin und wurde hier an der königl. Oper dauernd angeſtellt. Noch um die Mitte der 30er Jahre wirkte ſie an genanntem Inſtitut. Sie war von jeher ausgezeichnet durch ſchöne, umfangreiche Stimme und durch vorzügliche Fertigkeit.

Seitenbewegung, ſ. Bewegung.

Seixas, Joſe Antonio Carlos, geb. zu Coimbra im J. 1704 und geſtorben 1742 zu Liſſabon als Organiſt an der St. Baſiliuskirche und Ritter des Chriſtus-Ordens, war als Orgelſpieler und Komponiſt von den Portugieſen hochgeſchätzt, und hinterließ im Mſcrpt. vier- und achtſtimmige Meſſen, ein vierchöriges Tedeum, Toccaten für die Orgel, zwei-, drei- und vierſtimmige Motetten.

Digitized by Google

Selah. Die Chaldäer überſetzen dieſes oftmals in den Pſalmen vorkommende hebräiſche Wort durch: allzeit, immer, von Ewigkeit zu Ewigkeit; mit welchem Rechte und aus welchem Grunde aber, läßt ſich nicht begreifen. An einigen Stellen führt dieſe Ueberſetzung ſogar einen offenbaren Unſinn herbei. Gleichwohl haben ſie viele Spätere beibehalten. Sicher hat das Wort eine muſikaliſche Bedeutung; indeß welche? darüber wird immer noch geſtritten. Die Griechen gebrauchen dafür durchgängig das Wort Diapsalma, das eine Veränderung der Melodie, einen Wechſel im Vortrag bedeutet, und dieſe Erklärung hat ſo lange Vieles für ſich, als das Wort Selah in der Mitte oder überhaupt im Verlaufe des Geſanges (Textes) vorkommt, wo allerdings dadurch angedeutet werden könnte, daß irgend eine Aenderung im Geſange vorgenommen werden ſollte, ſei es nun hinſichtlich der Melodie ſelber oder ihrer Tonart, oder daß vielleicht nur eine Pauſe eintreten ſollte, während die Inſtrumente allein ſpielten; allein wenn das Wort am Schluſſe des Geſanges ſteht — und hier wird es am häufigſten in den Pſalmen angetroffen —, ſo muß dieſe Erklärung nothwendig wegfallen. Mehr als wahrſcheinlich kommt das Wort her von dem hebräiſchen Verbum Salal, d. h. erheben, erhöhen. Selah war alſo wohl ein Zuruf an die Inſtrumentiſten unter den Leviten, daß ſie jetzt, nachdem der Geſang (oder auch nur ein Hauptheil deſſelben) vollendet war, ihr Ritornell oder Zwiſchenſpiel, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, in einer erhöheten Tonſtärke anſtimmen ſollten, um die Erhebung der Gemüther zu Gott zu vollenden. Dieſe Erklärung paßt nicht allein zu der durchgängigen Konſtruktion des Wortes im Texte ſelbſt, ſondern auch zu ſeiner etymologiſchen Bedeutung, und wird beſtärkt endlich durch die hohe Idee, welche die Hebräer, beſonders zu den Zeiten Davids, von der Wirkung ihrer inſtrumentaliſchen Tempelmuſik hatten. So trat denn allerdings auch mit dem Worte Selah, es mochte in der Mitte oder am Schluſſe des Geſanges vorkommen, eine allgemeine Pauſe in dieſem ein, weil jetzt die Inſtrumentalmuſik einige Zeit allein wirkte.

Selichius, Daniel, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Weſenſtein in Sachſen geboren, war nachgehends daſelbſt Kantor, folgte aber dann 1625 einem Rufe als herzogl. braunſchweigiſcher Kapellmeiſter nach Wolfenbüttel. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht mehr anzugeben. — Von ſeinen Kompoſitionen erſchienen im Druck: zwei Sammlungen Paduanen, Gagliarden, Intraden und Couranten, 24 geiſtliche Geſänge und Pſalmen für zwei bis zwölf Stimmen, ein Weihnachtsgeſang. Die Jahre des Erſcheinens dieſer Werke ſind 1614, 1615, 1619 und 1625.

Selle, Thomas, geb. zu Zörbig in Sachſen am 23. März 1599, war bis 1624 Rektor zu Weſſelbur in Dithmarſchen, dann bis 1636 in Heide und bis 1641 hierauf Kantor zu Itzehoe, von wo er als Stadtkantor und Muſikdirektor nach Hamburg berufen wurde. Hier ſtarb er am 2. Juli 1663, den Ruf eines der gelehrteſten Muſiker und gründlichſten Kontrapunktiſten ſeiner Zeit hinterlaſſend. Gedruckt erſchienen von ihm in der Zeit von 1624—1658 verſchiedene Sammlungen weltlicher und geiſtlicher Lieder und Geſänge für zwei, drei und mehr Stimmen, deren verſchiedene Titel der ſich Intereſſirende bei Gerber

Digitized by Google

oder Fétis nachlesen möge. Unter den Melodien, welche er zu Rist's „Musikalischen Festandachten" setzte, befinden sich auch die Choräle: „Nun giebt mein Jesus gute Nacht" und „Werde Licht, du Stadt der Heiden".

Sellner, Joseph, geb. zu Landau im Elsaß am 13. Mai 1787, verließ jedoch früh seine Vaterstadt, da sein in französischen Militairdiensten stehender Vater 1792 mit dem Condé'schen Corps zu den Oesterreichern überging. Etwa 6 Jahre alt, erlernte S. von einem noch weniger als mittelmäßigen Lehrer die Flöte blasen und machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß er sich bereits in seinem achten Jahre in Konzerten konnte hören lassen. Sonderbar genug, war dieser höchst lückenhafte Unterricht der einzige, der ihm auf dem Felde praktischer Musik je zu Theil wurde. Von sich selbst und durch seine immer steigende Liebe zur Tonkunst angespornt, lernte S. später Violine und Trompete und mit seinem fünfzehnten Jahre trat er als Trompeter bei einem österreichischen Kavallerie-Regiment ein, mit welchem er den Feldzug von 1805 bei Ulm u. s. w. mitmachte. Während seiner Dienstzeit lernte er, ohne einen Lehrer zu haben, auch noch Horn und Klarinette, und ließ sich auf letzterm Instrumente mehrmals öffentlich als Konzertspieler hören. 1808 nahm er seinen Abschied und folgte nach kurzem zu seiner theoretisch-musikalischen Ausbildung benutzten Aufenthalte zu Prag dem Rufe eines ungarischen Grafen, bei dem er eine ausgezeichnete Harmoniemusik und ein gutes Streich-Quartett fand. Er fungirte nun theils als Dirigent, theils als Mitwirkender bei der Harmoniemusik, und zwar hier bei der ersten Oboe, auf welches Instrument er sich ebenfalls geworfen hatte, und zwar mit solcher Vorliebe, daß es bald sein Hauptinstrument wurde und er 1811 schon im Theater zu Pesth auf demselben sich öffentlich durfte hören lassen. 1813 folgte er dem Rufe C. M. von Webers und wurde erster Oboist im Orchester des Theaters zu Prag, wo er sich wiederholt als Konzertspieler produzirte und sich sogar auch auf der selbsterlernten Guitarre neben dem berühmten Giuliani hören ließ. Drei Jahre brachte er in Prag zu und diese benützte er zu seiner höheren musikalischen Ausbildung, indem er bei Tomaschek noch Kompositionsunterricht nahm. 1817 verließ er Prag und wollte eine Reise nach Italien unternehmen; doch erhielt er in Wien, wo er sich bei Hofe und im Theater hatte hören lassen, eine Anstellung als erster Oboist beim Hofoperntheater und verließ seitdem diese Residenzstadt nicht mehr. 1822 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und später Professor der Oboe an dem neu errichteten Conservatorium der Musik, dessen Uebungskonzerte der Zöglinge er auch leitete. Gest. ist dieser in allem Betracht wackere Künstler am 17. Mai 1843. Von seinen Kompositionen erschienen im Stich: Guitarrensachen verschiedener Art und eine Konzert-Polonaise für Klarinette; außerdem hat er eine Oboenschule herausgegeben, die auch in einer französischen Uebersetzung zu Paris erschien. Seine mannigfachen Kompositionen für Oboe sind unseres Wissens Manuscript geblieben.

Selneccer, Nikolaus, hieß eigentlich Schellenecker, und war geb. zu Hersbruck am 5. Dezember 1532. Zum Geistlichen bestimmt, erhielt er seine erste wissenschaftliche Bildung auf der Schule zu Nürnberg. Seines außeror-

Digitized by Google

dentlichen Talents wegen ließen ihm seine Eltern auch Unterricht in der Musik ertheilen, und die Fortschritte, welche er darin machte, waren so rasch, daß er als Knabe von 12 Jahren schon Organistendienste in Nürnberg versehen konnte, Nachgehends studirte er dann auch, wie ursprünglich bestimmt war, Theologie. wurde Hofprediger zu Dresden, dann Doktor und Professor der Theologie zu Leipzig, endlich Superintendent daselbst, 1589 indeß wieder abgesetzt und starb am 24. Mai 1592. In seiner letzten Zeit war er auch nach langer Unterbrechung als Komponist wieder thätig gewesen, hatte die sieben Bußpsalmen und eine Sammlung christlicher Lieder und Kirchengesänge komponirt und herausgegeben, und das macht ihn denn auch für die Jetztzeit noch merkwürdig, indem sich unter diesen Gesängen die noch jetzt gebräuchlichen Choräle „Wach' auf, mein Herz, und singe", „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „Singen wir aus Herzens Grund" befinden.

Selvaggi (spr. —wadschi), Gasparo, geb. zu Neapel den 13. Januar 1763, trat in seinem 12ten Jahre ins dortige Priesterseminar und fing hier mit 14 Jahren an, sich mit Musik zu beschäftigen. Die Komposition studirte er darauf bei Zingarelli und als dieser nach Rom gegangen war, beim Abbate Speranza, der selbst in der Schule des Durante gebildet worden war. 1794 ging er nach Paris und blieb in dieser Stadt 18 Jahre, während dieser Zeit Gesang- und Harmonieſtunden gebend, auch einige Gesang-Kompositionen (Romanzen) publizirend. Gegen Ende des Jahres 1811 ging er nach London, verweilte 6 Monate daselbst und wurde dann nach Neapel als Vorleser der Königin zurückberufen. Nachgehends nahm er seine priesterlichen Funktionen wieder auf, wurde Mitglied der Akademie und beschäftigte sich mit archäologischen, philosophischen, philologischen und musikalisch-literarischen Arbeiten. Anfangs der 40er Jahre war er noch am Leben. Sein wichtigstes auf Musik bezügliches Werk ist: „Trattato d'Armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte" (Neapel, 1828). Verschiedene größere Kompositionen seiner Arbeit hatte er im Manuscript.

Semeiographie, von dem griechischen σημειον — Zeichen und γραφειν — schreiben, ist der umfassende Name für Zeichenlehre, also in der Musik für die Notirungskunst, welche in sich begreift: die Kenntniß der Liniensysteme, der verschiedenen Schlüssel, der verschiedenen Noten selbst, der Pausen, Versetzungszeichen, der Bogen, Punkte, Striche, Vortrags- und aller anderen musikalischen Zeichen und endlich auch der musikalischen Orthographie oder Rechtschreibung, die nothwendig aber wieder eine genügende Kenntniß der musikalischen Grammatik bedingt. — Einige sagen für Semeiographie auch Semiotik, aber nicht ganz richtig, denn Semiotik ist eigentlich die Krankheitszeichenlehre (die Lehre der verschiedenen Krankheitssymptome) in der Medizin. Eine ganz eigene Art der musikalischen Semeiographie ist auch die Bezifferung (s. d.).

Semi (lat. und ital.) — halb; kommt in der Musik in verschiedenen Zusammensetzungen vor. — Ueber Semibrevis siehe Geltung (der Noten) und Mensuralmusik. — Semicroma, wörtlich halbes Achtel, ist der italienische Name der Sechszehntel-Note). — Semidiapente (halbe Quinte) ist die vermin-

Digitized by Google

bildung und wurde nachgehends auch Klarinett-Lehrer an diesem Institut. Zugleich bekleidete er auch die Stelle eines ersten Klarinettisten im Orchester des San Carlo-Theaters. Verschiedene Klarinett-Kompositionen dieses auch im J. 1828 in Paris mit Beifall sich produzirt habenden Virtuosen sind im Druck erschienen. — Ein anderer S., Johann mit Vornamen, war zu Weimar in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geb. und war nachgehends als Kapellmeister in den Diensten des Kurfürsten von Brandenburg. 1672 kam zu Königsberg eine Passionsmusik für fünf Stimmen und sechs Instrumente, und 1675 zu Hamburg eine Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge von ihm heraus.

Secchi (spr. Sekki), Antonio, geb. 1761 zu Concorezzo im Mailändischen, bildete sich in Mailand in der Gesangskunst und zu Neapel unter Sala's Leitung in der Komposition aus; in Mailand habilitirte er sich nachgehends als Gesanglehrer, wurde 1808 daselbst an dem neu errichteten Conservatorium als Gesangsprofessor angestellt und ging dann in gleicher Eigenschaft an das Collegium S. Filippo. Im J. 1831 pensionirt, starb er im J. 1833. Er galt für einen der besten italienischen Gesanglehrer.

Sechsachteltakt, s. Takt.

Sechser, ein Satz von sechs Takten, oder ein Satz, bei dem die Cäsur in den sechsten Takt fällt.

Sechsvierteltakt, s. Takt.

Sechter, Simon, geb. zu Friedberg in Böhmen am 11. Oktober 1788, erhielt in seinem elften Jahre den ersten Musikunterricht von Johann Maxandt, dem Regenschori in genanntem Orte, und versuchte sich bald in verschiedenen Kompositionen, ohne jedoch einen Begriff von der Theorie der Tonsetzkunst zu haben. Später widmete er sich in Pfarrkirchen und Linz dem Schulfache, ging aber 1804 nach Wien, mit dem festen Entschlusse, fernerhin ausschließlich der Tonkunst zu leben. Sein Landsmann, Leopold Kozeluch, und Hartmann, ein Schüler Streicher's, ertheilten ihm einigen Unterricht im Klavierspielen und er selber erwarb sich durch Stundengeben seinen Lebensunterhalt. Im J. 1811 erhielt er das Amt als Musikmeister am k. k. Blinden-Institute und 1824 wurde er Hoforganist, vornehmlich auf die Empfehlung des Abbé Stadler, der sein contrapunktisches Talent wahrgenommen und überhaupt sich für sein Streben interessirt hatte. Seitdem beschäftigte er sich, da ihm sein Dienstberuf reichliche Muße vergönnte, unausgesetzt mit Komponiren und Unterrichtgeben in der Theorie, außerdem ein durchaus patriarchalisches Stillleben führend. Seine ungemein zahlreichen Kompositionen, von denen nur der kleinste Theil im Druck erschienen ist, bestehen in Kirchenstücken aller Art, Präludien und Fugen für Orgel, Klaviersachen in strengem und freiem Styl, Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmig), Streich-Quartetten u. s. w. — Alles mehr durch kunstvolle Arbeit, als durch Erfindung sich auszeichnend. Außerdem ist von ihm das theoretische Werk erschienen: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (3 Bde., Leipzig, 1853 und 1854).

Sechszehnfüßig, s. Fußton.

Digitized by Google

Sechszehntel, (Sechszehntheil-Note), s. Geltung (der Noten) und Note.

Seckendorf, Carl Siegmund, Freiherr von, geb. am 26. November 1744, Sohn eines markgräflich baireuthischen Ministers, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, die auch die Ausbildung in der Musik in sich schloß, wurde frühzeitig weimarischer Kammerherr, dann 1784 preußischer Gesandter im fränkischen Kreise und starb 1795 zu Anspach. Er war guter Violin- und Klavierspieler, auch angenehmer Komponist, wie u. A. mehrere Liedersammlungen beweisen, die von ihm in den Jahren 1779, 1780 und 1782 zu Weimar in den Druck gegeben wurden. Als Dichter und Schriftsteller hat er sich ebenfalls bekannt gemacht.

Secondo (ital.), — zweiter, mit weiblicher Endung seconda — zweite, in der Musik immer der Gegensatz von primo und prima, also die Bezeichnung der zweiten Stimme unter zwei Stimmen einerlei Art, als: Violino secondo — zweite Violine, Viola seconda — zweite Viola, Corno secondo — zweites Horn u. s. w. In vier- und überhaupt mehr als zweihändigen Klaviersachen bezeichnet es die zweite oder tiefere Partie (Baßpartie). Man muß hier das Wort partito suppliren.

Secrites, ein altgriechischer Tonkünstler, aus Numidien gebürtig, soll, nach Athenäus, einen Nomos zu Ehren der Cybele und die sogen. lybischen Flöten erfunden haben.

Sectionalzeilen, s. Satz.

Secunde, ein dissonirendes Intervall von zwei Stufen (secundus tonus — der zweite Ton), das in der praktischen Musik in drei verschiedenen Größen oder Gattungen gebraucht wird, nämlich als klein, groß und übermäßig. Die kleine Secunde ist das kleinste diatonische Intervall, das in der Praxis vorkommt, oder der sogen. große halbe Ton, wie e—f, h—c, der sich in der Dur-Tonleiter jedesmal zwischen der dritten und vierten und siebenten und achten Stufe befindet, in der Moll-Tonleiter aber aufwärts zwischen der zweiten und dritten und siebenten und achten, abwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten. Sein Verhältniß ist 15 : 16. — Die große Secunde, die eben auch das ist, was man gewöhnlich einen ganzen Ton nennt, besteht aus einem kleinen und großen halben Tone, wie c—d, d—e ꝛc. In jeder diatonischen Tonleiter ist sie fünf Mal enthalten, denn jede solche Tonleiter besteht aus sieben Stufen, und kleine Secunden oder halbe Töne kommen, wie wir gesehen haben, nur zwei darin vor. Deshalb heißt diese Tonleiter auch diatonisch, d. h. wörtlich: durchtönig, durch ganze Töne gehend, ganztönig. Das ursprüngliche arithmetische Verhältniß der großen Secunde ist verschieden, denn in keiner Tonleiter kann, der Temperatur wegen, der ganze Ton durchweg in einerlei Größe ausgeübt werden, sondern man hat große und kleine ganze Töne. Der große ganze Ton steht in dem Verhältniß von 8 : 9, der kleine in dem Verhältniß von 9 : 10. Beide sind große Secunden. Der nächste Grund dieser Verschiedenheit des äußeren Größenverhältnisses der großen Secunde liegt in der Theilung der großen Terz, welche bekanntlich aus zwei ganzen Tönen oder großen Secunden besteht, zwischen denen aber nicht gleiche harmonische Differenzen stattfinden

Digitized by Google

können. Dies ergiebt sich, wenn man die große Terz harmonisch theilt, denn in diesem Falle bekommt der erste ganze Ton das Verhältniß von 8 : 9, und der zweite 9 : 10, und es besteht also zwischen beiden der Unterschied von 80 zu 81 oder einem syntonischen Komma. — Die übermäßige Secunde enthält einen ganzen und noch einen kleinen halben Ton, wie c—dis, f—gis, as—h, und ihr eigentliches Verhältniß ist also 64 : 75. — Betrachten wir aber nun die drei Arten der Secunde hinsichtlich ihres Größenverhältnisses in der Ausübung überhaupt, so finden wir, daß bei dem herrschenden temperirten Tonsystem die kleine Secunde zunächst in dem angegebenen reinen Verhältniß nur zwischen e—f, fis—g, und h—c vorkommt; zwischen c—des, d—es und g—as hat sie die Größe von 243 : 256; zwischen dis—e, f—ges und ais—h die Größe von 128 : 135; bei a—b 483 : 512; bei cis—d 2048 : 2187, und bei gis—a 4096 : 4347. Die große Secunde findet sich in dem reinen Verhältniß von 9 : 10 nur zwischen d—e; g—a wird in dem Verhältniß von 144 : 161; a—h in dem von 161 : 180; fis—gis oder ges—as und h—cis in dem von 3645 : 4096, und alle übrigen in dem reinen Verhältniß von 8 : 9 ausgeübt. Von der übermäßigen Secunde enthalten b—dis, d—eis, f—gis, g—ais und b—cis das etwas größere Verhältniß von 27 : 32; ges—a das mindere von 135 : 161, und es—fis, wie as—h und des—e das von 1024 : 1215. — Bei der Berechnung der Aliquottöne ist die Secunde das erste Intervall, das als ein dissonirendes hervortritt. Daher behaupten manche Theoristen auch, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben.

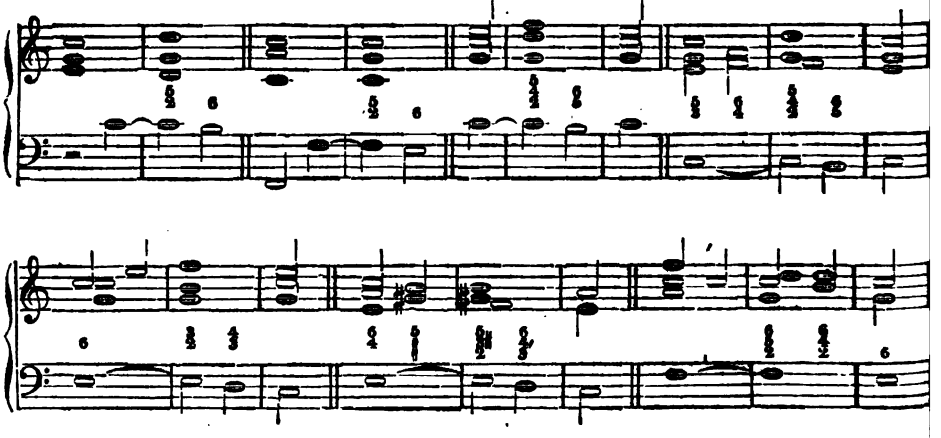
Secundenakkord, s. Akkord.

Secunden-Fuge, eine Fuge, bei der der Gefährte nicht in der Quinte oder Quarte, sondern in der Secunde der Tonika antwortet.

Secundiren, sagt man wohl für: zu einer Melodie oder Hauptstimme eine zweite Stimme (secunda vox) spielen oder singen, die natürlich dann tiefer liegt.

Secundquarten- und **Secundquartsextenakkord**, dasselbe was Secundenakkord (s. Akkord).

Secundquintenakkord, ein Vorhalls-Akkord, der im Grunde Nichts ist als ein Secundenakkord mit hinzugefügter Quinte, und durch die Art, wie er gelegt ist und wie er als Aufhaltung auftritt, verschiedentlich modifizirt erscheinen kann, z. E.



Digitized by Google

Sedeze oder **Sedetze**, ein veraltetes Oktavregiſter in der Orgel von einem Fußton, alſo eine Oktave, die aber um mehrere Oktaven höher ſtand als die Grundſtimme, und um dieſes, außer dem Fußmaße, auch mit dem Namen zu bezeichnen, wohl ſo, in dieſer Verdoppelung der Oktavenhöhe (von sedecim = 16), genannt wurde.

Sedlazek, Johann, geb. zu Ober-Glogau in Schleſien am 6. Dezember 1789, erlernte ſeines Vaters Profeſſion, das Schneiderhandwerk, und übte ſich aus beſonderer Neigung und ganz ohne Anleitung am Feierabend im Flöteblaſen. Nachgehends erhielt er von einem Kammermuſikus des Grafen von Oppersdorf noch einige Unterweiſung auf der Flöte und ging dann, 21 Jahre alt, als Schneidergeſell auf die Wanderſchaft. Nachdem er zu Troppau, Brünn und Ollmütz in Arbeit geſtanden hatte, kam er endlich auch nach Wien, wo er, nachgerade auf der Flöte ſich immer mehr vervollkommnet habend, bei Serenaden und Privatmuſiken verwendet, dann Mitglied eines Orcheſters wurde und endlich das Schneiderhandwerk ganz an den Nagel hängte und zur Muſik als ausſchließlichem Beruf überging. Es währte nicht lange, und er bekam als Flöten-Virtuos einen geachteten Namen in Wien, von wo aus er vom Jahre 1818 ab durch Kunſtreiſen ſeinen Ruf auch nach dem Auslande verbreitete. Zuerſt beſuchte er Deutſchland und die Schweiz, ging dann nach Italien, wo er mehrere Jahre verweilte, und begab ſich darauf, nachdem er von Wien aus noch einmal ſeine Eltern beſucht hatte, nach Paris. Um die Mitte des Jahres 1826 kam er nach London, welche Stadt er ſeitdem zum bleibenden Wohnſitz erwählte, und wo er anfangs der 40er Jahre auch noch am Leben war. — Als Komponiſt iſt er mit Variationen und anderen kleineren Sachen für ſein Inſtrument aufgetreten.

Sedoti, Giuſeppe, ein guter italieniſcher Sopraniſt (Kaſtrat), wurde zu Arpino im Königreich Neapel im J. 1710 geboren, ſtudirte den Geſang in der Schule des Gizzi und hatte u. A. den nachmals ſo berühmten Gizziello zum Mitſchüler. Nachdem er mit Erfolg in Rom, auf verſchiedenen anderen italieniſchen Bühnen und auch in London geſungen hatte, zog er ſich in ſeine Vaterſtadt zurück und ſtarb daſelbſt im J. 1780. — Ein anderer S., Filippo mit Vornamen, und wahrſcheinlich ein Verwandter des vorgenannten Giuſeppe, war ebenfalls Kaſtrat, zu Arpino im J. 1716 geboren und Schüler Gizzi's. Nachdem er verſchiedentlich in Italien aufgetreten war, ging er in die Dienſte Friedrichs des Großen, blieb 29 Jahre in denſelben und kehrte dann nach Arpino zurück, wo er 1784 ſtarb.

Seebach, Andreas, geb. zu Tiefenthal bei Erfurt am 14. Januar 1777, zeigte von früheſter Jugend an Neigung und Anlage zur Muſik und erhielt den erſten Unterricht darin von ſeinem Vater, welcher Schullehrer war. Von ſeinen 13ten Jahre an ſetzte er das Klavier- und Orgelſpiel unter der Leitung Kittels fort, bis er 1791 zum Stadtmuſikus Roſe in Ronneburg in die Lehre kam. Nach fünfjährigem Verweilen bei demſelben trat er als Horniſt in das Theaterorcheſter zu Magdeburg, genoß hier noch den Unterricht des Muſikdirektors Pitterlin und des Contrapunktiſten Zachariä, und kam 1799 als Organiſt und Lehrer an

Digitized by Google

das Gymnasium des Klosters Berge bei Magdeburg. 1813 endlich erhielt er die Stelle als Organist an der Ulrichskirche in Magdeburg und starb als solcher am 28. Juni 1823, den Ruf eines tüchtigen Musiklehrers, gewandten Klavier- und Orgelspielers, auch Dirigenten und überhaupt kenntnißreichen Mannes hinterlassend. Er hat Mancherlei komponirt, namentlich Orgelsachen; jedoch ist Nichts von seinen Arbeiten im Druck erschienen.

Seeber, Nikolaus, geb. zu Hayna bei Römhild im J. 1680, erhielt, während er die Stadtschule zu Römhild besuchte, von dem dortigen Stadtorganisten Johann Günther Harraß Unterricht im Klavierspielen, kam dann nach absolvirtem Schulbesuch als Schreiber in die Dienste des Amtmanns zu Thomar, und fand hier Gelegenheit, die Orgelbaukunst zu erlernen. Nebenbei übte er sich auch fleißig im Orgelspielen und erhielt endlich sogar die Stadorganistenstelle zu Thomar, von wo aus er 1705 in gleicher Eigenschaft nach Amsterdam berufen wurde; doch kehrte er später wieder in sein Vaterland zurück, studirte in Römhild bei dem Hoforganisten Käfer noch die Komposition, wurde dann Hofmusikus und endlich, als Käfer als Kapellmeister nach Hildburghausen ging, dessen Nachfolger als Hoforganist. Neben diesen Aemtern trieb er fortwährend die Orgelbaukunst, und von seinem Fleiße geben nicht weniger als 56 Orgeln Zeugniß, die er für verschiedene Kirchen Thüringens, Frankens und Hessens baute; auch machte er als Orgelvirtuos Kunstreisen und komponirte endlich auch fleißig, namentlich Kirchensachen, die als gut galten. Er erreichte ein hohes Alter, doch läßt sich das Jahr seines Todes nicht mehr angeben.

Seeger, auch Segert und Zegert geschrieben, Joseph, geb. im J. 1716 zu Bzevin bei Meluik in Böhmen, wurde von seinen Eltern als Knabe behufs des Schulbesuches nach Prag geschickt und erregte hier durch seine schöne Altstimme, wie überhaupt durch seine musikalischen Anlagen Aufmerksamkeit; auch der Organist Czernohorsky interessirte sich für ihn und ertheilte ihm unentgeldlich Unterricht im Orgelspielen und der Theorie der Tonsetzkunst. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und als noch junger Mensch galt er schon für einen der besten Orgelspieler Böhmens. Bei der zweiten Violine auf dem Chore der Martinskirche in Prag angestellt, wurde er nachgehends des Organisten an dieser Kirche, Zach, Nachfolger und bekleidete zu gleicher Zeit die Stelle als erster Violinist an der Theinkirche. Nicht viel später wurde er an letztgenannter Kirche Organist und fungirte dann in gleicher Eigenschaft an der Kreuzherrenkirche. Als im J. 1781 Kaiser Joseph II. in Prag war, entzückte ihn S's Orgelspiel so, daß er ihm eine Anstellung in Wien zu geben beschloß; aber eben als die Bestallung nach Prag gelangte, hatte S. zu leben aufgehört — am 22. April 1782. Nicht minder bedeutend denn als Orgelspieler war sein Ruf als Contrapunktist und theoretischer Lehrer: aus der großen Zahl seiner Schüler sind u. A. zu nennen: Mysliweczek, Kotzeluch, Wittasek, Praupner, Brixi, F. Duschek und Maschek. Eine lange Reihe von Kompositionen — Kirchenstücke aller Art und Orgelsachen — hat er handschriftlich hinterlassen; der größte Theil derselben kam in die Hände des Konzertmeisters Ernst in Gotha, der davon acht Toccaten und Fugen für die Orgel (mit einer Vorrede

Digitized by Google

von Türk) 1794 bei Breitkopf & Härtel herausgab. Später sind bei Hofmeister in Leipzig noch Orgelpräludien von S. herausgekommen.

Seele, s. Stimmstock.

Segert, s. Seeger.

Segno, (ital., spr. Ssenjo) — Zeichen, s. al segno (unter A).

Segue oder siegue (ital.) — es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der folgenden Seite folgt, z. B. Segue Allegro — es folgt das Allegro ꝛc.

Sehling, Joseph Anton, geb. zu Teising in Böhmen um 1680, machte zuerst wissenschaftliche Studien in Prag und trat dann als Sänger und Komponist in die Dienste des Grafen Morzin; später bekleidete er dabei noch die Stellen als Musikdirektor an der Barnabiten- und St. Veitskirche. Gest. ist er zu Prag in hohem Alter am 19. September 1756. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit in Böhmen sehr geschätzt.

Sejan (spr. Sseschang), Nicolas, geb. zu Paris am 19. März 1745, war von seinem Vater zum Kaufmannsstande bestimmt, bekam aber durch das öftere Anhören des Orgelspieles seines Onkels Forqueray eine solche unbezwingliche Neigung eben zur Orgel, daß seine Eltern wohl oder übel nachgeben und ihn die Musikerlaufbahn wählen lassen mußten. Forqueray unterrichtete ihm demnach auf der Orgel und Bordier in der Harmonielehre; seine Fortschritte waren so eminent, daß er bereits mit 13 Jahren seinem Lehrer als Orgelvirtuos gleichkam, und daß er 1760, also erst 15 Jahre alt, die Organistenstelle an der Kirche St. André-des-Arts zu Paris erhielt. Darauf wurde er 1772 neben Daquin, Couperin und Balbâtre Organist an der Notredame-Kirche und 1783 zugleich auch an St. Sulpice, zu welchen Stellen 1789 noch die als Organist der königl. Kapelle und Professor an der vom Baron von Breteuil errichteten Ecole royale de chant kamen. An letztgenanntem Institut sollte er den Orgelunterricht ertheilen; es kam aber nicht dazu, indem die Revolution ausbrach, ehe noch die Orgel, welche in der Anstalt aufgestellt werden sollte, vollendet war. Er wurde demnach als Lehrer der Harmonie verwendet. Durch die Revolution überhaupt verlor S. alle seine Stellen und erst 1804 erhielt er wieder einen Posten, und zwar als Organist am Dom der Invaliden, worauf er 1814 auch wieder als Organist der königl. Kapelle eintrat. Gest. ist er am 16. März 1819. Die Berühmtheit, deren er als Orgelspieler genoß, war eine wohlberechtigte, und man kann wohl sagen, daß er von allen französischen Organisten aus der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts der talentvollste und bedeutendste war. Von seinen Kompositionen sind Sonaten für Klavier und Violine, Klaviertrio's, kleinere Klavierstücke und Orgelfugen im Druck erschienen. — Sein Sohn und Schüler, Louis S., 1786 zu Paris geb., wurde auch sein Amtsnachfolger an St. Sulpice, dem Invalidendom und der königl. Kapelle. Komponirt und publizirt hat er größere nnd kleinere Klaviersachen und Romanzen.

Seidel, Ferdinand, geb. zu Falkenberg in Schlesien im J. 1705, erhielt in seinem Geburtsorte den ersten Musikunterricht, wurde dann im Violinspielen ein Schüler Rosetti's in Wien und erhielt, nach Falkenberg zurückgekehrt, da-

Digitized by Google

elbst gegen 1782 eine Anstellung in der Kapelle des Grafen Zerotin. Später wurde er nach Salzburg in die Kapelle des Erzbischofs berufen, wirkte hier als Violinist und auch, neben Leop. Mozart, Eberlin und Christelli als Dirigent. Das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben. Von seinen Kompositionen — Violinsolo's und Konzerte, Sinfonien, Violinduette u. s. w. — ist nur wenig im Druck erschienen.

Seidel, Friedrich Ludwig, um 1760 geb., war in der Musik ein Schüler Reichardt's, den er auf mehreren Reisen begleitete, bekleidete ungefähr von 1792 ab die Stelle als Organist an der Marienkirche in Berlin, wurde später Bernhard Anselm Weber in dessen Kapellmeistergeschäften adjungirt und erhielt endlich unter Ifflands Intendanz die Stelle als Kapellmeister an der königl. Oper. Gest. ist er zu Berlin am 7. Mai 1831. Man kennt von ihm Psalmen, Motetten, geistliche und weltliche Lieder, mehrere Singspiele und Melodramen und Musiken zu verschiedenen Schau- und Trauerspielen; gedruckt sind von seinen Kompositionen einige Klaviersachen und mehrere Hefte Lieder.

Seidelmann, s. Seydelmann.

Seidler, Ferdinand August, geb. zu Berlin am 13. September 1778, erhielt im Violinspielen den Unterricht des Konzertmeisters Haake, und zwar entwickelte sich sein Talent so früh, daß er bereits in seinem 10ten Jahre in der Kapelle des Königs Friedrich Wilhelms II. mitspielen durfte und gleich nach seiner Konfirmation in derselben eine wirkliche Anstellung als Hofmusikus erhielt. Als der König starb, machte er eine große Reise durch Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland, überall als Violin-Virtuos ungemeines Glück machend. In Wien hielt er sich längere Zeit auf, von 1811 bis 1815, und als er in letztgenanntem Jahre nach Berlin zurückkehrte, erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten in der dortigen königl. Kapelle. Seit 1824 ungefähr hat er das Oeffentlich-Spielen fast ganz aufgegeben, und gest. ist er am 27. Februar 1840. — Seine Frau, Caroline, geb. Wranitzky, Tochter des bekannten Kapellmeisters und Komponisten Wranitzky und Schwester der Sängerin Kraus-Wranitzky, mit der er sich 1813 zu Wien verheirathete, war eine vortreffliche Sängerin. Sie wurde 1790 in Wien geboren, erhielt auch dort ihre Gesangsbildung, sowie sie auch daselbst, und zwar ziemlich frühzeitig, zuerst die Bühne betrat. Nachdem sie in Wien eine Reihe von Jahren engagirt gewesen war, auch in Pesth, Preßburg u. s. w. gesungen hatte, kam sie 1815 mit ihrem Manne nach Berlin und wurde hier an der königl. Oper dauernd angestellt. Noch um die Mitte der 30er Jahre wirkte sie an genanntem Institut. Sie war von jeher ausgezeichnet durch schöne, umfangreiche Stimme und durch vorzügliche Fertigkeit.

Seitenbewegung, s. Bewegung.

Seixas, Jose Antonio Carlos, geb. zu Coimbra im J. 1704 und gestorben 1742 zu Lissabon als Organist an der St. Basiliuskirche und Ritter des Christus-Ordens, war als Orgelspieler und Komponist von den Portugiesen hochgeschätzt, und hinterließ im Mscrpt. vier- und achtstimmige Messen, ein vierchöriges Tedeum, Toccaten für die Orgel, zwei-, drei- und vierstimmige Motetten.

Digitized by Google

Selah. Die Chaldäer überſetzen dieſes oftmals in den Pſalmen vorkommende hebräiſche Wort durch: allzeit, immer, von Ewigkeit zu Ewigkeit; mit welchem Rechte und aus welchem Grunde aber, läßt ſich nicht begreifen. An einigen Stellen führt dieſe Ueberſetzung ſogar einen offenbaren Unſinn herbei. Gleichwohl haben ſie viele Spätere beibehalten. Sicher hat das Wort eine muſikaliſche Bedeutung; indeß welche? darüber wird immer noch geſtritten. Die Griechen gebrauchen dafür durchgängig das Wort **Diapsalma**, das eine Veränderung der Melodie, einen Wechſel im Vortrag bedeutet, und dieſe Erklärung hat ſo lange Vieles für ſich, als das Wort Selah in der Mitte oder überhaupt im Verlaufe des Geſanges (Textes) vorkommt, wo allerdings dadurch angedeutet werden könnte, daß irgend eine Aenderung im Geſange vorgenommen werden ſollte, ſei es nun hinſichtlich der Melodie ſelber oder ihrer Tonart, oder daß vielleicht nur eine Pauſe eintreten ſollte, während die Inſtrumente allein ſpielten; allein wenn das Wort am Schluſſe des Geſanges ſteht — und hier wird es am häufigſten in den Pſalmen angetroffen —, ſo muß dieſe Erklärung nothwendig wegfallen. Mehr als wahrſcheinlich kommt das Wort her von dem hebräiſchen Verbum Salal, d. h. erheben, erhöhen. Selah war alſo wohl ein Zuruf an die Inſtrumentiſten unter den Leviten, daß ſie jetzt, nachdem der Geſang (oder auch nur ein Haupttheil deſſelben) vollendet war, ihr Ritornell oder Zwiſchenſpiel, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, in einer erhöheten Tonſtärke anſtimmen ſollten, um die Erhebung der Gemüther zu Gott zu vollenden. Dieſe Erklärung paßt nicht allein zu der durchgängigen Konſtruktion des Wortes im Texte ſelbſt, ſondern auch zu ſeiner etymologiſchen Bedeutung, und wird beſtärkt endlich durch die hohe Idee, welche die Hebräer, beſonders zu den Zeiten Davids, von der Wirkung ihrer inſtrumentaliſchen Tempelmuſik hatten. So trat denn allerdings auch mit dem Worte Selah, es mochte in der Mitte oder am Schluſſe des Geſanges vorkommen, eine allgemeine Pauſe in dieſem ein, weil jetzt die Inſtrumentalmuſik einige Zeit allein wirkte.

Selichius, Daniel, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Weſenſtein in Sachſen geboren, war nachgehends daſelbſt Kantor, folgte aber dann 1625 einem Rufe als herzogl. braunſchweigiſcher Kapellmeiſter nach Wolfenbüttel. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht mehr anzugeben. — Von ſeinen Kompoſitionen erſchienen im Druck: zwei Sammlungen Paduanen, Gagliarden, Intraden und Couranten, 24 geiſtliche Geſänge und Pſalmen für zwei bis zwölf Stimmen, ein Weihnachtsgeſang. Die Jahre des Erſcheinens dieſer Werke ſind 1614, 1615, 1619 und 1625.

Selle, Thomas, geb. zu Zörbig in Sachſen am 23. März 1599, war bis 1624 Rektor zu Weſſelbur in Dithmarſchen, dann bis 1636 in Heide und bis 1641 hierauf Kantor zu Itzehoe, von wo er als Stadtkantor und Muſikdirektor nach Hamburg berufen wurde. Hier ſtarb er am 2. Juli 1663, den Ruf eines der gelehrteſten Muſiker und gründlichſten Kontrapunktiſten ſeiner Zeit hinterlaſſend. Gedruckt erſchienen von ihm in der Zeit von 1624—1658 verſchiedene Sammlungen weltlicher und geiſtlicher Lieder und Geſänge für zwei, drei und mehr Stimmen, deren verſchiedene Titel der ſich Intereſſirende bei Gerber

Digitized by Google

oder Fétis nachlesen möge. Unter den Melodien, welche er zu Rist's „Musikalischen Festandachten" setzte, befinden sich auch die Choräle: „Nun giebt mein Jesus gute Nacht" und „Werde Licht, du Stadt der Heiden".

Sellner, Joseph, geb. zu Landau im Elsaß am 13. Mai 1787, verließ jedoch früh seine Vaterstadt, da sein in französischen Militairdiensten stehender Vater 1792 mit dem Condé'schen Corps zu den Oesterreichern überging. Etwa 6 Jahre alt, erlernte S. von einem noch weniger als mittelmäßigen Lehrer die Flöte blasen und machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß er sich bereits in seinem achten Jahre in Konzerten konnte hören lassen. Sonderbar genug, war dieser höchst lückenhafte Unterricht der einzige, der ihm auf dem Felde praktischer Musik je zu Theil wurde. Von sich selbst und durch seine immer steigende Liebe zur Tonkunst angespornt, lernte S. später Violine und Trompete und mit seinem fünfzehnten Jahre trat er als Trompeter bei einem österreichischen Kavallerie-Regiment ein, mit welchem er den Feldzug von 1805 bei Ulm u. s. w. mitmachte. Während seiner Dienstzeit lernte er, ohne einen Lehrer zu haben, auch noch Horn und Klarinette, und ließ sich auf letzterm Instrumente mehrmals öffentlich als Konzertspieler hören. 1808 nahm er seinen Abschied und folgte nach kurzem zu seiner theoretisch-musikalischen Ausbildung benutzten Aufenthalte zu Prag dem Rufe eines ungarischen Grafen, bei dem er eine ausgezeichnete Harmoniemusik und ein gutes Streich-Quartett fand. Er fungirte nun theils als Dirigent, theils als Mitwirkender bei der Harmoniemusik, und zwar hier bei der ersten Oboe, auf welches Instrument er sich ebenfalls geworfen hatte, und zwar mit solcher Vorliebe, daß es bald sein Hauptinstrument wurde und er 1811 schon im Theater zu Pesth auf demselben sich öffentlich durfte hören lassen. 1813 folgte er dem Rufe C. M. von Webers und wurde erster Oboist im Orchester des Theaters zu Prag, wo er sich wiederholt als Konzertspieler produzirte und sich sogar auch auf der selbsterlernten Guitarre neben dem berühmten Giuliani hören ließ. Drei Jahre brachte er in Prag zu und diese benützte er zu seiner höheren musikalischen Ausbildung, indem er bei Tomaschek noch Kompositionsunterricht nahm. 1817 verließ er Prag und wollte eine Reise nach Italien unternehmen; doch erhielt er in Wien, wo er sich bei Hofe und im Theater hatte hören lassen, eine Anstellung als erster Oboist beim Hofoperntheater und verließ seitdem diese Residenzstadt nicht mehr. 1822 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und später Professor der Oboe an dem neu errichteten Conservatorium der Musik, dessen Uebungskonzerte der Zöglinge er auch leitete. Gest. ist dieser in allem Betracht wackere Künstler am 17. Mai 1843. Von seinen Kompositionen erschienen im Stich: Guitarrensachen verschiedener Art und eine Konzert-Polonaise für Klarinette; außerdem hat er eine Oboenschule herausgegeben, die auch in einer französischen Uebersetzung zu Paris erschien. Seine mannigfachen Kompositionen für Oboe sind unseres Wissens Manuscript geblieben.

Selnecker, Nikolaus, hieß eigentlich **Schellenecker**, und war geb. zu Hersbruck am 5. Dezember 1532. Zum Geistlichen bestimmt, erhielt er seine erste wissenschaftliche Bildung auf der Schule zu Nürnberg. Seines außeror-

Digitized by Google

dentlichen Talents wegen ließen ihm seine Eltern auch Unterricht in der Musik ertheilen, und die Fortschritte, welche er darin machte, waren so rasch, daß er als Knabe von 12 Jahren schon Organistendienste in Nürnberg versehen konnte. Nachgehends studirte er dann auch, wie ursprünglich bestimmt war, Theologie, wurde Hofprediger zu Dresden, dann Doktor und Professor der Theologie zu Leipzig, endlich Superintendent daselbst, 1589 indeß wieder abgesetzt und starb am 24. Mai 1592. In seiner letzten Zeit war er auch nach langer Unterbrechung als Komponist wieder thätig gewesen, hatte die sieben Bußpsalmen und eine Sammlung christlicher Lieder und Kirchengesänge komponirt und herausgegeben, und das macht ihn denn auch für die Jetztzeit noch merkwürdig, indem sich unter diesen Gesängen die noch jetzt gebräuchlichen Choräle „Wach' auf, mein Herz, und singe", „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „Singen wir aus Herzens Grund" befinden.

Selvaggi (spr. —wadschi), Gasparo, geb. zu Neapel den 13. Januar 1763, trat in seinem 12ten Jahre ins dortige Priesterseminar und fing hier mit 14 Jahren an, sich mit Musik zu beschäftigen. Die Komposition studirte er darauf bei Zingarelli und als dieser nach Rom gegangen war, beim Abbate Speranza, der selbst in der Schule des Durante gebildet worden war. 1794 ging er nach Paris und blieb in dieser Stadt 18 Jahre, während dieser Zeit Gesang- und Harmoniestunden gebend, auch einige Gesang-Kompositionen (Romanzen) publizirend. Gegen Ende des Jahres 1811 ging er nach London, verweilte 6 Monate daselbst und wurde dann nach Neapel als Vorleser der Königin zurückberufen. Nachgehends nahm er seine priesterlichen Funktionen wieder auf, wurde Mitglied der Akademie und beschäftigte sich mit archäologischen, philosophischen, philologischen und musikalisch-literarischen Arbeiten. Anfangs der 40er Jahre war er noch am Leben. Sein wichtigstes auf Musik bezügliches Werk ist: „Trattato d'Armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte" (Neapel, 1828). Verschiedene größere Kompositionen seiner Arbeit hatte er im Manuscript.

Semeiographie, von dem griechischen *σημειον* — Zeichen und *γραφειν* — schreiben, ist der umfassende Name für Zeichenlehre, also in der Musik für die Notirungskunst, welche in sich begreift: die Kenntniß der Liniensysteme, der verschiedenen Schlüssel, der verschiedenen Noten selbst, der Pausen, Versetzungszeichen, der Bogen, Punkte, Striche, Vortrags- und aller anderen musikalischen Zeichen und endlich auch der musikalischen Orthographie oder Rechtschreibung, die nothwendig aber wieder eine genügende Kenntniß der musikalischen Grammatik bedingt. — Einige sagen für Semeiographie auch Semiotik, aber nicht ganz richtig, denn Semiotik ist eigentlich die Krankheitszeichenlehre (die Lehre der verschiedenen Krankheitssymptome) in der Medizin. Eine ganz eigene Art der musikalischen Semeiographie ist auch die Bezifferung (s. d.).

Semi (lat. und ital.) — halb; kommt in der Musik in verschiedenen Zusammensetzungen vor. — Ueber Semibrevis siehe Geltung (der Noten) und Mensuralmusik. — Semicroma, wörtlich halbes Achtel, ist der italienische Name der Sechszehntel-Note). — Semidiapente (halbe Quinte) ist die vermin-

Digitized by Google

bildung und wurde nachgehends auch Klarinett-Lehrer an diesem Institut. Zugleich bekleidete er auch die Stelle eines ersten Klarinettisten im Orchester des San Carlo-Theaters. Verschiedene Klarinett-Kompositionen dieses auch im J. 1828 in Paris mit Beifall sich produzirt habenden Virtuosen sind im Druck erschienen. — Ein anderer S., Johann mit Vornamen, war zu Weimar in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geb. und war nachgehends als Kapellmeister in den Diensten des Kurfürsten von Brandenburg. 1672 kam zu Königsberg eine Passionsmusik für fünf Stimmen und sechs Instrumente, und 1675 zu Hamburg eine Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge von ihm heraus.

Secchi (spr. Sekki), Antonio, geb. 1761 zu Concorezzo im Mailändischen, bildete sich in Mailand in der Gesangskunst und zu Neapel unter Sala's Leitung in der Komposition aus; in Mailand habilitirte er sich nachgehends als Gesanglehrer, wurde 1808 daselbst an dem neu errichteten Conservatorium als Gesangsprofessor angestellt und ging dann in gleicher Eigenschaft an das Collegium S. Filippo. Im J. 1831 pensionirt, starb er im J. 1833. Er galt für einen der besten italienischen Gesanglehrer.

Sechsachteltakt, s. Takt.

Sechser, ein Satz von sechs Takten, oder ein Satz, bei dem die Cäsur in den sechsten Takt fällt.

Sechsvierteltakt, s. Takt.

Sechter, Simon, geb. zu Friedberg in Böhmen am 11. Oktober 1788, erhielt in seinem elften Jahre den ersten Musikunterricht von Johann Maxandt, dem Regenschori in genanntem Orte, und versuchte sich bald in verschiedenen Kompositionen, ohne jedoch einen Begriff von der Theorie der Tonsetzkunst zu haben. Später widmete er sich in Pfarrkirchen und Linz dem Schulfache, ging aber 1804 nach Wien, mit dem festen Entschlusse, fernerhin ausschließlich der Tonkunst zu leben. Sein Landsmann, Leopold Kotzeluch, und Hartmann, ein Schüler Streicher's, ertheilten ihm einigen Unterricht im Klavierspielen und er selber erwarb sich durch Stundengeben seinen Lebensunterhalt. Im J. 1811 erhielt er das Amt als Musikmeister am k. k. Blinden-Institute und 1824 wurde er Hoforganist, vornehmlich auf die Empfehlung des Abbé Stadler, der sein contrapunktisches Talent wahrgenommen und überhaupt sich für sein Streben interessirt hatte. Seitdem beschäftigte er sich, da ihm sein Dienstberuf reichliche Muße vergönnte, unausgesetzt mit Komponiren und Unterrichtgeben in der Theorie, außerdem ein durchaus patriarchalisches Stillleben führend. Seine ungemein zahlreichen Kompositionen, von denen nur der kleinste Theil im Druck erschienen ist, bestehen in Kirchenstücken aller Art, Präludien und Fugen für Orgel, Klaviersachen in strengem und freiem Styl, Liedern und Gesängen (ein- und mehrstimmig), Streich-Quartetten u. s. w. — Alles mehr durch kunstvolle Arbeit, als durch Erfindung sich auszeichnend. Außerdem ist von ihm das theoretische Werk erschienen: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (3 Bde., Leipzig, 1853 und 1854).

Sechszehnfüßig, s. Fußton.

Digitized by Google

Sechszehntel, (Sechszehntheil-Note), s. Geltung (der Noten) und Note.

Seckendorf, Carl Siegmund, Freiherr von, geb. am 26. November 1744, Sohn eines markgräflich baireuthischen Ministers, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, die auch die Ausbildung in der Musik in sich schloß, wurde frühzeitig weimarischer Kammerherr, dann 1784 preußischer Gesandter im fränkischen Kreise und starb 1795 zu Anspach. Er war guter Violin- und Klavierspieler, auch angenehmer Komponist, wie u. A. mehrere Liedersammlungen beweisen, die von ihm in den Jahren 1779, 1780 und 1782 zu Weimar in den Druck gegeben wurden. Als Dichter und Schriftsteller hat er sich ebenfalls bekannt gemacht.

Secondo (ital.), — zweiter, mit weiblicher Endung seconda — zweite, in der Musik immer der Gegensatz von primo und prima, also die Bezeichnung der zweiten Stimme unter zwei Stimmen einerlei Art, als: Violino secondo — zweite Violine, Viola seconda — zweite Viola, Corno secondo — zweites Horn u. s. w. In vier- und überhaupt mehr als zweihändigen Klavierstücken bezeichnet es die zweite oder tiefere Partie (Baßpartie). Man muß hier das Wort partito supplitren.

Secrites, ein altgriechischer Tonkünstler, aus Numidien gebürtig, soll, nach Athenäus, einen Nomos zu Ehren der Cybele und die sogen. lydischen Flöten erfunden haben.

Sectionalzeilen, s. Satz.

Secunde, ein dissonirendes Intervall von zwei Stufen (secundus tonus — der zweite Ton), das in der praktischen Musik in drei verschiedenen Größen oder Gattungen gebraucht wird, nämlich als klein, groß und übermäßig. Die kleine Secunde ist das kleinste diatonische Intervall, das in der Praxis vorkommt, oder der sogen. große halbe Ton, wie e—f, h—c, der sich in der Dur-Tonleiter jedesmal zwischen der dritten und vierten und siebenten und achten Stufe befindet, in der Moll-Tonleiter aber aufwärts zwischen der zweiten und dritten und siebenten und achten, abwärts zwischen der zweiten und dritten und fünften und sechsten. Sein Verhältniß ist 15 : 16. — Die große Secunde, die eben auch das ist, was man gewöhnlich einen ganzen Ton nennt, besteht aus einem kleinen und großen halben Tone, wie c—d, d—e ꝛc. In jeder diatonischen Tonleiter ist sie fünf Mal enthalten, denn jede solche Tonleiter besteht aus sieben Stufen, und kleine Secunden oder halbe Töne kommen, wie wir gesehen haben, nur zwei darin vor. Deshalb heißt diese Tonleiter auch diatonisch, d. h. wörtlich: durchtönig, durch ganze Töne gehend, ganztönig. Das ursprüngliche arithmetische Verhältniß der großen Secunde ist verschieden, denn in keiner Tonleiter kann, der Temperatur wegen, der ganze Ton durchweg in einerlei Größe ausgeübt werden, sondern man hat große und kleine ganze Töne. Der große ganze Ton steht in dem Verhältniß von 8 : 9, der kleine in dem Verhältniß von 9 : 10. Beide sind große Secunden. Der nächste Grund dieser Verschiedenheit des äußeren Größenverhältnisses der großen Secunde liegt in der Theilung der großen Terz, welche bekanntlich aus zwei ganzen Tönen oder großen Secunden besteht, zwischen denen aber nicht gleiche harmonische Differenzen stattfinden

Digitized by Google

können. Dies ergiebt sich, wenn man die große Terz harmonisch theilt, denn in diesem Falle bekommt der erste ganze Ton das Verhältniß von 8 : 9, und der zweite 9 : 10, und es besteht also zwischen beiden der Unterschied von 80 zu 81 oder einem syntonischen Komma. — Die übermäßige Secunde enthält einen ganzen und noch einen kleinen halben Ton, wie c—dis, f—gis, as—h, und ihr eigentliches Verhältniß ist also 64 : 75. — Betrachten wir aber nun die drei Arten der Secunde hinsichtlich ihres Größenverhältnisses in der Ausübung überhaupt, so finden wir, daß bei dem herrschenden temperirten Tonsystem die kleine Secunde zunächst in dem angegebenen reinen Verhältniß nur zwischen e—f, fis—g, und h—c vorkommt; zwischen c—des, d—es und g—as hat sie die Größe von 243 : 256; zwischen dis—e, f—ges und ais—h die Größe von 128 : 135; bei a—b 483 : 512; bei cis—d 2048 : 2187, und bei gis—a 4096 : 4347. Die große Secunde findet sich in dem reinen Verhältniß von 9 : 10 nur zwischen d—e; g—a wird in dem Verhältniß von 144 : 161; a—h in dem von 161 : 180; fis—gis oder ges—as und h—cis in dem von 3645 : 4096, und alle übrigen in dem reinen Verhältniß von 8 : 9 ausgeübt. Von der übermäßigen Secunde enthalten b—dis, d—eis, f—gis, g—ais und b—cis das etwas größere Verhältniß von 27 : 32; ges—a das mindere von 135 : 161, und es—fis, wie as—h und des—e das von 1024 : 1215. — Bei der Berechnung der Aliquottöne ist die Secunde das erste Intervall, das als ein dissonirendes hervortritt. Daher behaupten manche Theoristen auch, daß alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben.

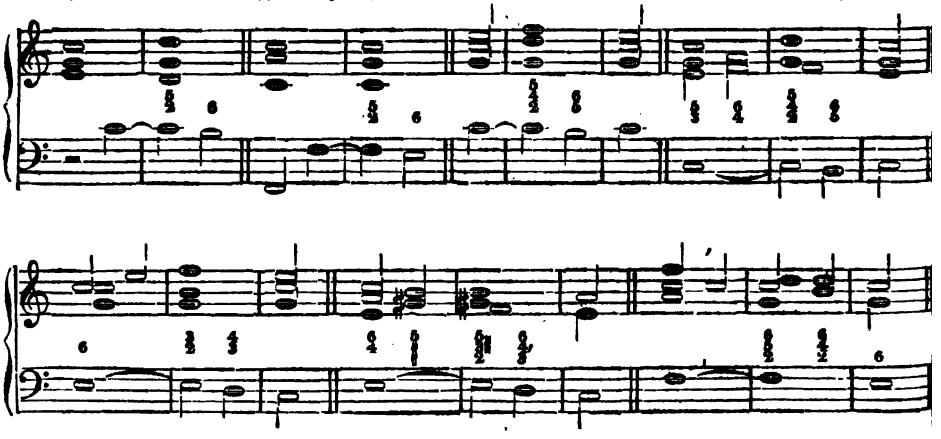
Secundenakkord, s. Akkord.

Secunden-Fuge, eine Fuge, bei der der Gefährte nicht in der Quinte oder Quarte, sondern in der Secunde der Tonika antwortet.

Secundiren, sagt man wohl für: zu einer Melodie oder Hauptstimme eine zweite Stimme (secunda vox) spielen oder singen, die natürlich dann tiefer liegt.

Secundquarten- und **Secundquartsextenakkord**, dasselbe was Secundenakkord (s. Akkord).

Secundquintenakkord, ein Vorhalls-Akkord, der im Grunde Nichts ist als ein Secundenakkord mit hinzugefügter Quinte, und durch die Art, wie er gelegt ist und wie er als Aufhaltung auftritt, verschiedentlich modifizirt erscheinen kann, z. E.



Digitized by Google

Sedeze oder **Sedetze**, ein veraltetes Oktavregister in der Orgel von einem Fußton, also eine Oktave, die aber um mehrere Oktaven höher stand als die Grundstimme, und um dieses, außer dem Fußmaße, auch mit dem Namen zu bezeichnen, wohl so, in dieser Verdoppelung der Oktavenhöhe (von sedecim = 16), genannt wurde.

Sedlazek, Johann, geb. zu Ober-Glogau in Schlesien am 6. Dezember 1789, erlernte seines Vaters Profession, das Schneiderhandwerk, und übte sich aus besonderer Neigung und ganz ohne Anleitung am Feierabend im Flöteblasen. Nachgehends erhielt er von einem Kammermusikus des Grafen von Oppersdorf noch einige Unterweisung auf der Flöte und ging dann, 21 Jahre alt, als Schneidergesell auf die Wanderschaft. Nachdem er zu Troppau, Brünn und Ollmütz in Arbeit gestanden hatte, kam er endlich auch nach Wien, wo er, nachgerade auf der Flöte sich immer mehr vervollkommnet habend, bei Serenaden und Privatmusiken verwendet, dann Mitglied eines Orchesters wurde und endlich das Schneiderhandwerk ganz an den Nagel hängte und zur Musik als ausschließlichem Beruf überging. Es währte nicht lange, und er bekam als Flöten-Virtuos einen geachteten Namen in Wien, von wo aus er vom Jahre 1818 ab durch Kunstreisen seinen Ruf auch nach dem Auslande verbreitete. Zuerst besuchte er Deutschland und die Schweiz, ging dann nach Italien, wo er mehrere Jahre verweilte, und begab sich darauf, nachdem er von Wien aus noch einmal seine Eltern besucht hatte, nach Paris. Um die Mitte des Jahres 1826 kam er nach London, welche Stadt er seitdem zum bleibenden Wohnsitz erwählte, und wo er anfangs der 40er Jahre auch noch am Leben war. — Als Komponist ist er mit Variationen und anderen kleineren Sachen für sein Instrument aufgetreten.

Sedoti, Giuseppe, ein guter italienischer Sopranist (Kastrat), wurde zu Arpino im Königreich Neapel im J. 1710 geboren, studirte den Gesang in der Schule des Gizzi und hatte u. A. den nachmals so berühmten Gizziello zum Mitschüler. Nachdem er mit Erfolg in Rom, auf verschiedenen anderen italienischen Bühnen und auch in London gesungen hatte, zog er sich in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im J. 1780. — Ein anderer S., Filippo mit Vornamen, und wahrscheinlich ein Verwandter des vorgenannten Giuseppe, war ebenfalls Kastrat, zu Arpino im J. 1716 geboren und Schüler Gizzi's. Nachdem er verschiedentlich in Italien aufgetreten war, ging er in die Dienste Friedrichs des Großen, blieb 29 Jahre in denselben und kehrte dann nach Arpino zurück, wo er 1784 starb.

Seebach, Andreas, geb. zu Tiefenthal bei Erfurt am 14. Januar 1777, zeigte von frühester Jugend an Neigung und Anlage zur Musik und erhielt den ersten Unterricht darin von seinem Vater, welcher Schullehrer war. Von seinen 13ten Jahre an setzte er das Klavier- und Orgelspiel unter der Leitung Kittels fort, bis er 1791 zum Stadtmusikus Rose in Ronneburg in die Lehre kam. Nach fünfjährigem Verweilen bei demselben trat er als Hornist in das Theaterorchester zu Magdeburg, genoß hier noch den Unterricht des Musikdirektors Pitterlin und des Contrapunktisten Zachariä, und kam 1799 als Organist und Lehrer an

Digitized by Google

das Gymnasium des Klosters Berge bei Magdeburg. 1813 endlich erhielt er die Stelle als Organist an der Ulrichskirche in Magdeburg und starb als solcher am 28. Juni 1823, den Ruf eines tüchtigen Musiklehrers, gewandten Klavier- und Orgelspielers, auch Dirigenten und überhaupt kenntnißreichen Mannes hinterlassend. Er hat Mancherlei komponirt, namentlich Orgelsachen; jedoch ist Nichts von seinen Arbeiten im Druck erschienen.

Seeber, Nikolaus, geb. zu Hayna bei Römhild im J. 1680, erhielt, während er die Stadtschule zu Römhild besuchte, von dem dortigen Stadtorganisten Johann Günther Harraß Unterricht im Klavierspielen, kam dann nach absolvirtem Schulbesuch als Schreiber in die Dienste des Amtmanns zu Thomar, und fand hier Gelegenheit, die Orgelbaukunst zu erlernen. Nebenbei übte er sich auch fleißig im Orgelspielen und erhielt endlich sogar die Stadorganistenstelle zu Thomar, von wo aus er 1705 in gleicher Eigenschaft nach Amsterdam berufen wurde; doch kehrte er später wieder in sein Vaterland zurück, studirte in Römhild bei dem Hoforganisten Käfer noch die Komposition, wurde dann Hofmusikus und endlich, als Käfer als Kapellmeister nach Hildburghausen ging, dessen Nachfolger als Hoforganist. Neben diesen Aemtern trieb er fortwährend die Orgelbaukunst, und von seinem Fleiße geben nicht weniger als 56 Orgeln Zeugniß, die er für verschiedene Kirchen Thüringens, Frankens und Hessens baute; auch machte er als Orgelvirtuos Kunstreisen und komponirte endlich auch fleißig, namentlich Kirchensachen, die als gut galten. Er erreichte ein hohes Alter, doch läßt sich das Jahr seines Todes nicht mehr angeben.

Seeger, auch Segert und Zegert geschrieben, Joseph, geb. im J. 1716 zu Bzevin bei Meluik in Böhmen, wurde von seinen Eltern als Knabe behufs des Schulbesuches nach Prag geschickt und erregte hier durch seine schöne Altstimme, wie überhaupt durch seine musikalischen Anlagen Aufmerksamkeit; auch der Organist Czernohorsky interessirte sich für ihn und ertheilte ihm unentgeldlich Unterricht im Orgelspielen und der Theorie der Tonsetzkunst. Seine Fortschritte waren schnell und bedeutend, und als noch junger Mensch galt er schon für einen der besten Orgelspieler Böhmens. Bei der zweiten Violine auf dem Chore der Martinskirche in Prag angestellt, wurde er nachgehends des Organisten an dieser Kirche, Zach, Nachfolger und bekleidete zu gleicher Zeit die Stelle als erster Violinist an der Theinkirche. Nicht viel später wurde er an letztgenannter Kirche Organist und fungirte dann in gleicher Eigenschaft an der Kreuzherrenkirche. Als im J. 1781 Kaiser Joseph II. in Prag war, entzückte ihn S's Orgelspiel so, daß er ihm eine Anstellung in Wien zu geben beschloß; aber eben als die Bestallung nach Prag gelangte, hatte S. zu leben aufgehört — am 22. April 1782. Nicht minder bedeutend denn als Orgelspieler war sein Ruf als Contrapunktist und theoretischer Lehrer: aus der großen Zahl seiner Schüler sind u. A. zu nennen: Mysliweczek, Kotzeluch, Wittasek, Praupner, Brixi, F. Duschek und Maschek. Eine lange Reihe von Kompositionen — Kirchenstücke aller Art und Orgelsachen — hat er handschriftlich hinterlassen; der größte Theil derselben kam in die Hände des Konzertmeisters Ernst in Gotha, der davon acht Toccaten und Fugen für die Orgel (mit einer Vorrede

Digitized by Google

von Türk) 1794 bei Breitkopf & Härtel herausgab. Später sind bei Hofmeister in Leipzig noch Orgelpräludien von S. herausgekommen.

Seele, s. Stimmstock.

Segert, s. Seeger.

Segno, (ital., spr. Ssenjo) — Zeichen, s. al segno (unter A).

Segue oder siegue (ital.) — es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der folgenden Seite folgt, z. B. Segue Allegro — es folgt das Allegro ꝛc.

Sehling, Joseph Anton, geb. zu Teising in Böhmen um 1680, machte zuerst wissenschaftliche Studien in Prag und trat dann als Sänger und Komponist in die Dienste des Grafen Morzin; später bekleidete er dabei noch die Stellen als Musikdirektor an der Barnabiten- und St. Veitskirche. Gest. ist er zu Prag in hohem Alter am 19. September 1756. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit in Böhmen sehr geschätzt.

Sejan (spr. Sseschang), Nicolas, geb. zu Paris am 19. März 1745, war von seinem Vater zum Kaufmannsstande bestimmt, bekam aber durch das öftere Anhören des Orgelspieles seines Onkels Forqueray eine solche unbezwingliche Neigung eben zur Orgel, daß seine Eltern wohl oder übel nachgeben und ihn die Musikerlaufbahn wählen lassen mußten. Forqueray unterrichtete ihm demnach auf der Orgel und Bordier in der Harmonielehre; seine Fortschritte waren so eminent, daß er bereits mit 13 Jahren seinem Lehrer als Orgelvirtuos gleichkam, und daß er 1760, also erst 15 Jahre alt, die Organistenstelle an der Kirche St. André-des-Arts zu Paris erhielt. Darauf wurde er 1772 neben Daquin, Couperin und Balbâtre Organist an der Notredame-Kirche und 1783 zugleich auch an St. Sulpice, zu welchen Stellen 1789 noch die als Organist der königl. Kapelle und Professor an der vom Baron von Breteuil errichteten Ecole royale de chant kamen. An letztgenanntem Institut sollte er den Orgelunterricht ertheilen; es kam aber nicht dazu, indem die Revolution ausbrach, ehe noch die Orgel, welche in der Anstalt aufgestellt werden sollte, vollendet war. Er wurde demnach als Lehrer der Harmonie verwendet. Durch die Revolution überhaupt verlor S. alle seine Stellen und erst 1804 erhielt er wieder einen Posten, und zwar als Organist am Dom der Invaliden, worauf er 1814 auch wieder als Organist der königl. Kapelle eintrat. Gest. ist er am 16. März 1819. Die Berühmtheit, deren er als Orgelspieler genoß, war eine wohlberechtigte, und man kann wohl sagen, daß er von allen französischen Organisten aus der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts der talentvollste und bedeutendste war. Von seinen Kompositionen sind Sonaten für Klavier und Violine, Klaviertrio's, kleinere Klavierstücke und Orgelfugen im Druck erschienen. — Sein Sohn und Schüler, Louis S., 1786 zu Paris geb., wurde auch sein Amtsnachfolger an St. Sulpice, dem Invalidendom und der königl. Kapelle. Komponirt und publizirt hat er größere nnd kleinere Klaviersachen und Romanzen.

Seidel, Ferdinand, geb. zu Falkenberg in Schlesien im J. 1705, erhielt in seinem Geburtsorte den ersten Musikunterricht, wurde dann im Violinspielen ein Schüler Rosetti's in Wien und erhielt, nach Falkenberg zurückgekehrt, da-

Digitized by Google

elbst gegen 1782 eine Anstellung in der Kapelle des Grafen Zerotin. Später wurde er nach Salzburg in die Kapelle des Erzbischofs berufen, wirkte hier als Violinist und auch, neben Leop. Mozart, Eberlin und Christelli als Dirigent. Das Jahr seines Todes ist nicht anzugeben. Von seinen Kompositionen — Violinsolo's und Konzerte, Sinfonien, Violinduette u. s. w. — ist nur wenig im Druck erschienen.

Seidel, Friedrich Ludwig, um 1760 geb., war in der Musik ein Schüler Reichardt's, den er auf mehreren Reisen begleitete, bekleidete ungefähr von 1792 ab die Stelle als Organist an der Marienkirche in Berlin, wurde später Bernhard Anselm Weber in dessen Kapellmeistergeschäften adjungirt und erhielt endlich unter Iffland's Intendanz die Stelle als Kapellmeister an der königl. Oper. Gest. ist er zu Berlin am 7. Mai 1831. Man kennt von ihm Psalmen, Motetten, geistliche und weltliche Lieder, mehrere Singspiele und Melodramen und Musiken zu verschiedenen Schau- und Trauerspielen; gedruckt sind von seinen Kompositionen einige Klaviersachen und mehrere Hefte Lieder.

Seidelmann, s. Seydelmann.

Seidler, Ferdinand August, geb. zu Berlin am 13. September 1778, erhielt im Violinspielen den Unterricht des Konzertmeisters Haake, und zwar entwickelte sich sein Talent so früh, daß er bereits in seinem 10ten Jahre in der Kapelle des Königs Friedrich Wilhelms II. mitspielen durfte und gleich nach seiner Konfirmation in derselben eine wirkliche Anstellung als Hofmusikus erhielt. Als der König starb, machte er eine große Reise durch Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland, überall als Violin-Virtuos ungemeines Glück machend. In Wien hielt er sich längere Zeit auf, von 1811 bis 1815, und als er in letztgenanntem Jahre nach Berlin zurückkehrte, erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten in der dortigen königl. Kapelle. Seit 1824 ungefähr hat er das Oeffentlich-Spielen fast ganz aufgegeben, und gest. ist er am 27. Februar 1840. — Seine Frau, Caroline, geb. Wranitzky, Tochter des bekannten Kapellmeisters und Komponisten Wranitzky und Schwester der Sängerin Kraus-Wranitzky, mit der er sich 1813 zu Wien verheirathete, war eine vortreffliche Sängerin. Sie wurde 1790 in Wien geboren, erhielt auch dort ihre Gesangsbildung, sowie sie auch daselbst, und zwar ziemlich frühzeitig, zuerst die Bühne betrat. Nachdem sie in Wien eine Reihe von Jahren engagirt gewesen war, auch in Pesth, Preßburg u. s. w. gesungen hatte, kam sie 1815 mit ihrem Manne nach Berlin und wurde hier an der königl. Oper dauernd angestellt. Noch um die Mitte der 30er Jahre wirkte sie an genanntem Institut. Sie war von jeher ausgezeichnet durch schöne, umfangreiche Stimme und durch vorzügliche Fertigkeit.

Seitenbewegung, s. Bewegung.

Seixas, Jose Antonio Carlos, geb. zu Coimbra im J. 1704 und gestorben 1742 zu Lissabon als Organist an der St. Basiliuskirche und Ritter des Christus-Ordens, war als Orgelspieler und Komponist von den Portugiesen hochgeschätzt, und hinterließ im Mscrpt. vier- und achtstimmige Messen, ein vierchöriges Tedeum, Toccaten für die Orgel, zwei-, drei- und vierstimmige Motetten.

Digitized by Google

Selah. Die Chaldäer überſetzen dieſes oftmals in den Pſalmen vorkommende hebräiſche Wort durch: allzeit, immer, von Ewigkeit zu Ewigkeit; mit welchem Rechte und aus welchem Grunde aber, läßt ſich nicht begreifen. An einigen Stellen führt dieſe Ueberſetzung ſogar einen offenbaren Unſinn herbei. Gleichwohl haben ſie viele Spätere beibehalten. Sicher hat das Wort eine muſikaliſche Bedeutung; indeß welche? darüber wird immer noch geſtritten. Die Griechen gebrauchen dafür durchgängig das Wort **Diapsalma**, das eine Veränderung der Melodie, einen Wechſel im Vortrag bedeutet, und dieſe Erklärung hat ſo lange Vieles für ſich, als das Wort Selah in der Mitte oder überhaupt im Verlaufe des Geſanges (Textes) vorkommt, wo allerdings dadurch angedeutet werden könnte, daß irgend eine Aenderung im Geſange vorgenommen werden ſollte, ſei es nun hinſichtlich der Melodie ſelber oder ihrer Tonart, oder daß vielleicht nur eine Pauſe eintreten ſollte, während die Inſtrumente allein ſpielten; allein wenn das Wort am Schluſſe des Geſanges ſteht — und hier wird es am häufigſten in den Pſalmen angetroffen —, ſo muß dieſe Erklärung nothwendig wegfallen. Mehr als wahrſcheinlich kommt das Wort her von dem hebräiſchen Verbum Salal, d. h. erheben, erhöhen. Selah war alſo wohl ein Zuruf an die Inſtrumentiſten unter den Leviten, daß ſie jetzt, nachdem der Geſang (oder auch nur ein Haupttheil deſſelben) vollendet war, ihr Ritornell oder Zwiſchenſpiel, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, in einer erhöheten Tonſtärke anſtimmen ſollten, um die Erhebung der Gemüther zu Gott zu vollenden. Dieſe Erklärung paßt nicht allein zu der durchgängigen Konſtruktion des Wortes im Texte ſelbſt, ſondern auch zu ſeiner etymologiſchen Bedeutung, und wird beſtärkt endlich durch die hohe Idee, welche die Hebräer, beſonders zu den Zeiten Davids, von der Wirkung ihrer inſtrumentaliſchen Tempelmuſik hatten. So trat denn allerdings auch mit dem Worte Selah, es mochte in der Mitte oder am Schluſſe des Geſanges vorkommen, eine allgemeine Pauſe in dieſem ein, weil jetzt die Inſtrumentalmuſik einige Zeit allein wirkte.

Selichius, Daniel, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Weſenſtein in Sachſen geboren, war nachgehends daſelbſt Kantor, folgte aber dann 1625 einem Rufe als herzogl. braunſchweigiſcher Kapellmeiſter nach Wolfenbüttel. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht mehr anzugeben. — Von ſeinen Kompoſitionen erſchienen im Druck: zwei Sammlungen Paduanen, Gagliarden, Intraden und Couranten, 24 geiſtliche Geſänge und Pſalmen für zwei bis zwölf Stimmen, ein Weihnachtsgeſang. Die Jahre des Erſcheinens dieſer Werke ſind 1614, 1615, 1619 und 1625.

Selle, Thomas, geb. zu Zörbig in Sachſen am 23. März 1599, war bis 1624 Rektor zu Weſſelbur in Dithmarſchen, dann bis 1636 in Heide und bis 1641 hierauf Kantor zu Itzehoe, von wo er als Stadtkantor und Muſikdirektor nach Hamburg berufen wurde. Hier ſtarb er am 2. Juli 1663, den Ruf eines der gelehrteſten Muſiker und gründlichſten Kontrapunktiſten ſeiner Zeit hinterlaſſend. Gedruckt erſchienen von ihm in der Zeit von 1624—1658 verſchiedene Sammlungen weltlicher und geiſtlicher Lieder und Geſänge für zwei, drei und mehr Stimmen, deren verſchiedene Titel der ſich Intereſſirende bei Gerber

Digitized by Google

oder Fétis nachlesen möge. Unter den Melodien, welche er zu Rist's „Musikalischen Festandachten" setzte, befinden sich auch die Choräle: „Nun giebt mein Jesus gute Nacht" und „Werde Licht, du Stadt der Heiden".

Sellner, Joseph, geb. zu Landau im Elsaß am 13. Mai 1787, verließ jedoch früh seine Vaterstadt, da sein in französischen Militairdiensten stehender Vater 1792 mit dem Condé'schen Corps zu den Oesterreichern überging. Etwa 6 Jahre alt, erlernte S. von einem noch weniger als mittelmäßigen Lehrer die Flöte blasen und machte in kurzer Zeit solche Fortschritte, daß er sich bereits in seinem achten Jahre in Konzerten konnte hören lassen. Sonderbar genug, war dieser höchst lückenhafte Unterricht der einzige, der ihm auf dem Felde praktischer Musik je zu Theil wurde. Von sich selbst und durch seine immer steigende Liebe zur Tonkunst angespornt, lernte S. später Violine und Trompete und mit seinem fünfzehnten Jahre trat er als Trompeter bei einem österreichischen Kavallerie-Regiment ein, mit welchem er den Feldzug von 1805 bei Ulm u. s. w. mitmachte. Während seiner Dienstzeit lernte er, ohne einen Lehrer zu haben, auch noch Horn und Klarinette, und ließ sich auf letzterm Instrumente mehrmals öffentlich als Konzertspieler hören. 1808 nahm er seinen Abschied und folgte nach kurzem zu seiner theoretisch-musikalischen Ausbildung benutzten Aufenthalte zu Prag dem Rufe eines ungarischen Grafen, bei dem er eine ausgezeichnete Harmoniemusik und ein gutes Streich-Quartett fand. Er fungirte nun theils als Dirigent, theils als Mitwirkender bei der Harmoniemusik, und zwar hier bei der ersten Oboe, auf welches Instrument er sich ebenfalls geworfen hatte, und zwar mit solcher Vorliebe, daß es bald sein Hauptinstrument wurde und er 1811 schon im Theater zu Pesth auf demselben sich öffentlich durfte hören lassen. 1813 folgte er dem Rufe C. M. von Webers und wurde erster Oboist im Orchester des Theaters zu Prag, wo er sich wiederholt als Konzertspieler produzirte und sich sogar auch auf der selbsterlernten Guitarre neben dem berühmten Giuliani hören ließ. Drei Jahre brachte er in Prag zu und diese benützte er zu seiner höheren musikalischen Ausbildung, indem er bei Tomaschek noch Kompositionsunterricht nahm. 1817 verließ er Prag und wollte eine Reise nach Italien unternehmen; doch erhielt er in Wien, wo er sich bei Hofe und im Theater hatte hören lassen, eine Anstellung als erster Oboist beim Hofoperntheater und verließ seitdem diese Residenzstadt nicht mehr. 1822 wurde er Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle und später Professor der Oboe an dem neu errichteten Conservatorium der Musik, dessen Uebungskonzerte der Zöglinge er auch leitete. Gest. ist dieser in allem Betracht wackere Künstler am 17. Mai 1843. Von seinen Kompositionen erschienen im Stich: Guitarrensachen verschiedener Art und eine Konzert-Polonaise für Klarinette; außerdem hat er eine Oboenschule herausgegeben, die auch in einer französischen Uebersetzung zu Paris erschien. Seine mannigfachen Kompositionen für Oboe sind unseres Wissens Manuscript geblieben.

Selnecker, Nikolaus, hieß eigentlich Schellenecker, und war geb. zu Hersbruck am 5. Dezember 1532. Zum Geistlichen bestimmt, erhielt er seine erste wissenschaftliche Bildung auf der Schule zu Nürnberg. Seines außeror-

Digitized by Google

deutlichen Talents wegen ließen ihm seine Eltern auch Unterricht in der Musik ertheilen, und die Fortschritte, welche er darin machte, waren so rasch, daß er als Knabe von 12 Jahren schon Organistendienste in Nürnberg versehen konnte, Nachgehends studirte er dann auch, wie ursprünglich bestimmt war, Theologie. wurde Hofprediger zu Dresden, dann Doktor und Professor der Theologie zu Leipzig, endlich Superintendent daselbst, 1589 indeß wieder abgesetzt und starb am 24. Mai 1592. In seiner letzten Zeit war er auch nach langer Unterbrechung als Komponist wieder thätig gewesen, hatte die sieben Bußpsalmen und eine Sammlung christlicher Lieder und Kirchengesänge komponirt und herausgegeben, und das macht ihn denn auch für die Jetztzeit noch merkwürdig, indem sich unter diesen Gesängen die noch jetzt gebräuchlichen Choräle „Wach' auf, mein Herz, und singe", „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und „Singen wir aus Herzens Grund" befinden.

Selvaggi (spr. —wadschi), Gaspare, geb. zu Neapel den 13. Januar 1763, trat in seinem 12ten Jahre ins dortige Priesterseminar und fing hier mit 14 Jahren an, sich mit Musik zu beschäftigen. Die Komposition studirte er darauf bei Zingarelli und als dieser nach Rom gegangen war, beim Abbate Speranza, der selbst in der Schule des Durante gebildet worden war. 1794 ging er nach Paris und blieb in dieser Stadt 18 Jahre, während dieser Zeit Gesang- und Harmoniestunden gebend, auch einige Gesang-Kompositionen (Romanzen) publizirend. Gegen Ende des Jahres 1811 ging er nach London, verweilte 6 Monate daselbst und wurde dann nach Neapel als Vorleser der Königin zurückberufen. Nachgehends nahm er seine priesterlichen Funktionen wieder auf, wurde Mitglied der Akademie und beschäftigte sich mit archäologischen, philosophischen, philologischen und musikalisch-literarischen Arbeiten. Anfangs der 40er Jahre war er noch am Leben. Sein wichtigstes auf Musik bezügliches Werk ist: „Trattato d'Armonia ordinato con nuovo metodo e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte" (Neapel, 1828). Verschiedene größere Kompositionen seiner Arbeit hatte er im Manuscript.

Semeiographie, von dem griechischen σημειον — Zeichen und γραφειν — schreiben, ist der umfassende Name für Zeichenlehre, also in der Musik für die Notirungskunst, welche in sich begreift: die Kenntniß der Liniensysteme, der verschiedenen Schlüssel, der verschiedenen Noten selbst, der Pausen, Versetzungszeichen, der Bogen, Punkte, Striche, Vortrags- und aller anderen musikalischen Zeichen und endlich auch der musikalischen Orthographie oder Rechtschreibung, die nothwendig aber wieder eine genügende Kenntniß der musikalischen Grammatik bedingt. — Einige sagen für Semeiographie auch Semiotik, aber nicht ganz richtig, denn Semiotik ist eigentlich die Krankheitszeichenlehre (die Lehre der verschiedenen Krankheitssymptome) in der Medizin. Eine ganz eigene Art der musikalischen Semeiographie ist auch die Bezifferung (s. d.).

Semi (lat. und ital.) — halb; kommt in der Musik in verschiedenen Zusammensetzungen vor. — Ueber Semibrevis siehe Geltung (der Noten) und Mensuralmusik. — Semicroma, wörtlich halbes Achtel, ist der italienische Name der Sechszehntel-Note). — Semidiapente (halbe Quinte) ist die vermin-

Digitized by Google

derte Quinte. — **Semidiatessaron** (halbe Quarte), die verminderte Quarte. — **Semiditono** (halb-ganzer Ton), ital. Name der kleinen Terz. — **Semifusa** (halbgeschwänzt), lat. Name der Achtelnote. — Ueber **Semiminima** s. **Geltung** der Noten und **Mensuralmusik**. — **Semitonium** ist der halbe Ton und bezeichnet sowohl die eine als die andere Hälfte eines in zwei Theile getheilten ganzen Tons; die größere Hälfte heißt **Semitonium majus**, der große halbe Ton, und die kleinere **Semitonium minus**, der kleine halbe Ton. — **Semitonium modi**, Halbton des Modus, ist der unterhalbe Ton einer jeden Tonart oder die große Septime einer Tonick. — **Semitonium fictum**, der eingebildete Halbton, kommt nur in älteren theoretischen Werken noch vor und bezeichnet denjenigen großen halben Ton, welcher durch die Versetzung der Haupttonarten C-Dur und A-Moll auf anderen Stufen der Tonleiter zum Vorschein kommt. In diesem Falle muß nämlich, um die große Septime oder die reine Quarte zu erhalten, der eine oder andere Ton bald durch ein Kreuz erhöhet, bald durch ein b erniedrigt werden. — **Semitonium naturale**, natürlicher Halbton, hieß bei den älteren Tonlehrern derjenige große halbe Ton, bei welchem, so wie in der Tonleiter von C-Dur, kein Ton durch ein Versetzungszeichen geändert worden war.

Semiotik, s. **Semeiographie**.

Semplice oder **Simplice** (ital., spr. —plihtsche) — einfach, Bezeichnung für den schmucklosen, natürlichen, ohne Gefühlsaufwand zu gebenden Vortrag einer Stelle in einem Tonstück.

Sempre (ital.) — immer, allzeit, fortwährend; also **sempre piano** — immer schwach, **sempre forte** — fortwährend stark u. s. w.

Senaillé (spr. Ssenaljeh), **Jean Baptiste**, geb. zu Paris am 23. November 1687 als der Sohn eines Oboebläsers im Orchester der großen Oper, erhielt zuerst Violinunterricht von Queversin, einem der Vingt-quatre Violons Ludwigs XIV., und bildete sich dann noch weiter aus unter der Leitung des Baptiste Anet. Bald erwarb er sich den Ruf eines der geschicktesten Violinisten Frankreichs und machte auch in Italien, wohin er sich eigentlich begeben hatte, um die Manier einiger damals berühmten Geiger kennen zu lernen, großes Aufsehen. So u. a. auch in Modena, wo er eine Zeit lang im Theaterorchester angestellt war. 1719 war er wieder in Paris und trat hier in die Dienste des Herzogs von Orleans. Gest. ist er am 29. April 1730. In Paris erschienen von ihm 5 Hefte Violinsonaten im Stich, in denen eine Nachahmung Corelli's sich bemerklich macht.

Senesino, s. **Bernardi** (Francesco).

Senfel oder **Senfl**, **Ludwig**, einer der größten Tonmeister des 16ten Jahrhunderts, geb. zu Basel, wahrscheinlich 1492 oder 1493, erhielt in seiner Vaterstadt den ersten musikalischen Unterricht, kam dann als Chorknabe in die Kapelle des Kaisers Maximilian I. und wurde hier noch von Heinrich Isaak im Contrapunkt unterwiesen. Nach dem Tode des Kaisers, also noch im Jahre 1519 oder etwas später, zog ihn Herzog Wilhelm von Baiern als Kapellmeister in seine Dienste und als solcher starb er, nach Einigen 1555, nach Anderen

Digitized by Google

etliche Jahre später. — Es ist bekannt, daß S. Luthers Lieblingskomponist war, und daß der große Reformator keines Tonsetzers Motetten lieber sang als eben S's. Auch standen beide Männer überhaupt in einem sehr freundschaftlichen Verhältniß, und daraus hat man denn auch schließen wollen, daß einige Melodien zu Luthers Kirchenliedern von S. komponirt seien. Jedoch liegt dafür kein sicherer Beweis vor, obwohl S. als Kapellmeister eines katholischen Fürsten gern absichtlich seinen Namen bei irgend einer Melodie, welche er dem Freunde Luther zu Gefallen schrieb, verschwiegen haben kann. — Als gedruckt sind von S's Kompositionen heutzutage noch anzuführeu: „Quinque Salutiones Domini nostri Hiesu Christi etc.“ (vierstimmige Motetten, Nürnberg. 1526), „Magnificat octo tonorum quatuor vocum“ (Nürnberg, 1537), „Melodiae in odas Horatii et quaedam alia carminum genere octo vocum“ (Nürnberg, 1557). Außerdem befinden sich Arbeiten von ihm in sehr vielen Sammelwerken des 16ten Jahrhunderts, z. E. in Salblingers Concentus, in Glareans Dodekachord u. s. w.

Senza (ital.) — ohne, kommt in verschiedenen Zusammenstellungen vor, z. E.: Senza organo — ohne Orgel, bedeutet, daß die Orgel schweigen, und nur Violoncello und Contrabaß den Baß vortragen sollen. — Senza ornamenti — ohne Verzierungen. — Senza repetizione oder senza replica — ohne Wiederholung. — Senza sordini — ohne Sordinen, ohne Dämpfer (oder si levano i sordini — man hebe die Dämpfer ab oder auf), Andeutung, daß die Bogeninstrumente die Sordinen wegnehmen sollen. In Stücken für Pianoforte bedeutet es, daß man die Dämpfung vermittels des Pedals aufheben, in die Höhe heben soll. — Senza tempo — ohne Zeitmaß, ist gleichbedeutend mit a piacere (s. A, Präposition).

Septett, ital. Settetto, franz. Septuor, ein siebenstimmiges Tonstück, sei es nun für Instrumente oder Singstimmen. Für letztere kommt es hauptsächlich in großen Opern vor. Mit Berücksichtigung der vermehrten Stimmenzahl ist das Septett seiner Idee und Form nach denselben Gesetzen und Anforderungen unterworfen, welche an das Quartett, Quintett u. s. w. zu machen sind.

Septime, der siebente Ton von einem angenommenen Grundton, ein dissonirendes Intervall, das in drei verschiedenen Größen in der praktischen Musik vorkommt, als kleine, große und verminderte S. Die kleine S., welche manche Theoretiker auch Haupt- oder wesentliche Septime nennen, besteht aus vier ganzen und zwei halben Tönen, als g—f, c—b u. s. w., und ihr reines Verhältniß ist 5 : 9, in welchem sie aber bei dem herrschenden temperirten Tonsystem nur zwischen den Tönen e—d vorkommt, denn hier ist sie in der That ein umgekehrter kleiner ganzer Ton, sonst aber ein umgekehrter großer ganzer Ton in dem Verhältniß von 9 : 16, in welchem sie auch statt hat zwischen allen übrigen Tönen in dieser Entfernung, ausgenommen zwischen h—a, wo sie in dem Verhältniß von 90 : 161, zwischen a—g, wo sie in dem Verhältniß von 161 : 288, und zwischen cis—h und gis—fis, wo sie in dem Verhältniß von 2648 : 3643 steht. Im Ganzen ist diese kleine S. in jeder Tonart fünf Mal enthalten, denn alle Stufen derselben hoben eine kleine S. über sich, ausge-

Digitized by Google

nommen der Grundton und die vierte Stufe der Dur-, und die dritte und sechste Stufe der Moll-Tonleiter. — Die große S. oder der sogen. Leitton besteht aus fünf ganzen und einem großen halben Ton (c—h, g—fis) und ihr reines Verhältniß ist 8 : 15, welches in unserem temperirten Tonsysteme aber nur zwischen c—h, f—e und g—fis besteht; zwischen e—dis, ges—f nnd h—ais steht dies Intervall in dem Verhältniß von 135 : 256; zwischen des—c, es—d und as—g in dem Verhältniß von 128 : 243; zwischen b—a in dem von 256 : 483; zwischen d—cis in dem von 2187 : 4096, und zwischen a—gis in dem von 4347 : 8192. — Die verminderte S. (gis—f, h—as), besteht aus drei ganzen und drei großen halben Tönen, und steht in dem Verhältnisse von 85 : 128 wird in dem temperirten Tonsysteme jedoch ausgeübt: zwischen cis—b, dis—c, gis—f und ais—g in dem Verhältniß von 16 : 27, zwischen a—ges in dem von 161 : 270, und zwischen e—des, fis—es und h—as in dem von 1215 : 2048.

Septimenakkord, s. Akkord.

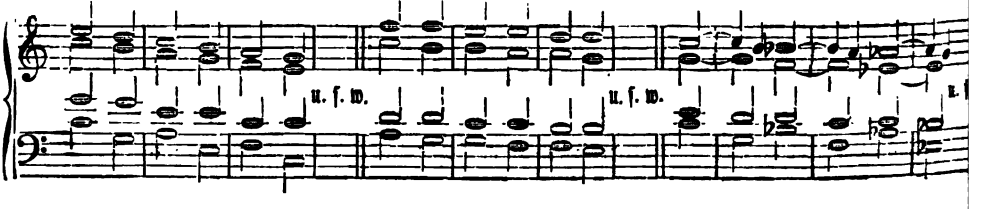
Septimenfuge, eine Fuge, in der der Geführte nicht auf der Dominante, sondern auf der Septime mit der Beantwortung des Thema's (Führers) auftritt.

Septimole (Einige sagen auch Septole), eine taktische Figur, die Zergliederung einer Note in sieben statt vier kleinere, z. B. eines Viertel in sieben Sechszehntel statt in vier. Die zur S. gehörenden Noten werden zusammengestrichen und mit einer 7 und einem Bogen bezeichnet:

Doch läßt man öfters auch die Ziffer mit ihrem Bogen weg und es muß dann aus der Eintheilung errathen werden, daß diese Noten eine S. ausmachen. Im Vortrag erhalten alle Töne der S. gleiche Geltung und — da eine gleiche Theilung unmöglich ist — hat nur der erste einen Accent.

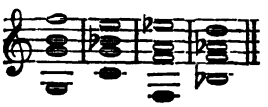
Sequenz, in der katholischen Kirche 1) der Gesang, unter welchem der Meßner die Monstranz vor dem Altar umdreht und den Vers: „Ecce panis angelorum“ anstimmt; 2) das Hauptlied (Prosa) zwischen der Vorlesung der Epistel und des Evangeliums; 3) eine Art von Hymne, die ehemals nach dem Graduale oder der Vesper gesungen wurde.

Sequenz, jede Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen, oder melodisch-harmonischen Motivs, einer festen, sich wiederholenden Form. Vorzugsweise bezeichnet man jedoch mit diesem Namen jede gleichmäßig fortgehende Akkordreihe, z. E.:



Digitized by Google

zu allernächst aber die Ketten von Hauptseptimen-Akkorden, von denen nur eine



zur Veranschaulichung hier stehe. — Den Sequenzen ist, wie schon aus ihrer Entstehung folgt, eine große innere Einheit und eine im Grunde endlose Laufbahn eigen, und dieses ihr einheitsvolles, fließend und schrankenlos bewegliches Wesen geht auf alle durch Figuration u. s. w. aus ihnen zu entwickelnden Gestaltungen über. Sie finden sich vielfach in Kompositionen, besonders in den Gängen größerer Sätze vor nnd tragen zum symmetrischen und fließenden Fortgange des Ganzen viel bei. Aber am unrechten Orte und zu häufig angebracht, theilen sie der Komposition Einförmigkeit und schlendrianistisches Wesen mit, in dem alle Kraft, jeder hervortretende Charakterzug endlich verloren geht.

Serassi, Giuseppe, der berühmteste italienische Orgelbaumeister dieses und des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Bergamo im November des Jahres 1750. Schon sein Vater und Großvater waren gute Orgelbauer und bei dem Ersteren trat er auch in die Lehre, nachdem er jedoch erst tüchtige wissenschaftliche und musikalische Studien hatte machen müssen. Sein erstes großes selbstständiges Werk war die Doppel-Orgel in der Kirche Sto. Alessandro di Colonna in Bergamo, und zwar besteht dasselbe aus zwei einander gegenüberstehenden Orgeln, welche mittels eines unterirdischen Mechanismus gekoppelt und sowohl jede einzeln als beide vereinigt registirt werden können, obschon ein Werk von dem andern 55 Ellen entfernt ist. Von anderen bedeutenden Orgeln seiner Konstruktion sind anzuführen: eine in Colorno, die in der Annunziata in Como (deren Beschreibung er selber herausgegeben hat, Como 1808), in der Kirche des Crocefisso in Mailand, in S. Tommaso ebendaselbst u. s. w. In allen diesen Werken sind mancherlei theils sehr merkwürdige Erfindungen und Verbesserungen angebracht. S's Tod erfolgte im J. 1817; das Jahr vorher gab er noch ein Werkchen (in Briefform) über Orgelbau überhaupt und seine eigenen Arbeiten ins Besondere heraus, das den Titel führt: „Sugli Organi". — S. hatte drei Söhne, die sämmtlich unter seiner Leitung die Orgelbaukunst erlernten und sehr wackere Meister wurden. Der älteste dieser Brüder, Carlo, geb. zu Bergamo um 1786, hat die meiste Berühmheit erlangt, und von den Orgeln, die er (jedoch im Verein mit seinen Brüdern) konstruirte, sind zu nennen: eine in der Kirche S. Filippo zu Turin, in Sta. Maria del Carmine zu Venedig, in der Jesuitenkirche zu Piacenza, Sta. Caterina in Bologna, del Gesù in Rom und endlich die große Doppel-Orgel in Sta. Maria Maggiore zu Bergamo. Gest. ist Carlo S. im J. 1850.

Serenade, ital. Serenata, franz. Sérénade, eine des Abends im Freien aufgeführte Musik, eine Abendmusik, ein Ständchen. Es ist diese Gattung von Tonstücken, wie der Name schon ausdrückt, unter südlichem Himmel entstanden und dort auch vorzüglich heimisch geblieben. Schon die Griechen und Römer kannten die Serenade. Vornehmlich steht sie im Dienste der Liebe und Galan-

Digitized by Google

terie, obgleich sie auch in anderen Fällen als Ehren- oder Glückwunschbezeugung angewendet wird. Im Allgemeinen ist sie eine leichte und gewöhnlich heitere Gattung von Vokalmusik (daher es Gedichte giebt, die diesen Namen tragen), mit und ohne Begleitung, als auch bloßer Instrumentalmusik, und zwar von einem einzigen oder mehreren Instrumenten. Die Begleitung im ersteren Falle beschränkt sich am gewöhnlichsten auf ein einfaches Saiteninstrument, eine Guitarre, Laute, Mandoline, Zither, Harfe u. s. w. Im letztern Falle bedient man sich besonders solcher, vornehmlich Blasinstrumente, welche im Freien die beste Wirkung thun, ohne schreiend zu sein, namentlich der Flöten, Klarinetten, Fagotten und Hörner. — Abgesehen von dem angegebenen ursprünglichen Zweck, hat sich nach und nach die Serenade zu einer erweiterten Kunstform gestaltet und man hat mit ihrem Namen gewisse konzertirende Tonstücke für mehrere Instrumente belegt, die aus einer Reihenfolge verschieden formirter und verschieden gearteter Sätze bestehen und die heutzutage ungefähr das darstellen, was ehedem die Suite war. Die Zusammenstellung der Instrumente ist eine willkührliche; bald sind nur wenige Instrumente verwendet (wie z. B. bei Beethovens Serenade Op. 2., die für Violine, Viola und Violoncell geschrieben ist), bald mehr (wie bei Spohrs Notturno, das auch eine Serenade ist, wie denn Notturno und Serenade so ziemlich gleichbedeutend ist).

Secinda, ein Instrument der Hindus, das ganz nach Art unserer Geigen gebaut, nur schmaler und etwas länger, wie denn eben deshalb auch mit nur drei Saiten bezogen ist und mit einem Bogen gespielt wird.

Serinette (franz.), deutsch eigentlich: Vogelorgel, s. Drehorgel.

Serioso (ital.) — ernst, männlich, würdevoll, eine nicht sehr häufig vorkommende Vortragsbezeichnung, deren Bedeutung als solche sich von selbst ergiebt.

Sermisy, Claude de, auch einfach Claudin (spr. Klodeng) genannt, ein französischer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, war unter den Königen Franz I. und Heinrich II. Kapellmeister und hat wahrscheinlich bald nach 1560 zu leben aufgehört. Einer der tüchtigsten französischen Meister seiner Zeit, findet man Arbeiten von ihm in verschiedenen Sammelwerken, die von Attaignant und Duchemin in Paris herausgegeben wurden und die theils weltliche Lieder, theils Messen, Motetten und andere geistliche Gesänge enthalten. (Diese Sammelwerke nach ihren speziellen Titeln findet man in Fétis „Biogr. universelle“ angegeben.) Drei Messen von S. erschienen außerdem 1583 bei Ballard in Paris.

Serpent, ital. Serpentone, franz. Serpent (spr. Sßerpang) und deutsch eigentlich Schlangenrohr, ein Blasinstrument, das besonders wirksam bei Miltairmusikchören gebraucht wird, wo es mit seinen gewichtigen tiefen Tönen die Stelle des Contraviolons vertritt. Es besteht aus einem 5 bis 6 Fuß langen und schlangenförmig gewundenen Rohre (daher auch der Name), dessen innere Höhlung oben 1½ Zoll im Durchmesser hält, dann aber sich nach und nach bis zu 4 Zoll Durchmesser erweitert und unten nicht, wie viele andere Blasinstrumente, in einen Becher oder eine Stürze ausläuft. Das Rohr selbst besteht entweder blos aus zwei ausgestochenen und zusammengeleimten Theilen von Holz, die mit Leder überzogen sind, oder es ist aus starkem Messingblech

Digitized by Google

zusammengesetzt und mit Holz überkleidet. Unten hat es in seiner gewöhnlichen Gestalt drei Tonlöcher für die Finger der rechten Hand, nnd unter denselben noch eine verschlossene Klappe, besonders für den Ton dis oder es, welche mit dem kleinen Finger derselben Hand traktirt wird. Weiter oben sind drei Tonlöcher für die mittleren Finger der linken Hand. Angeblasen wird es, wie der Fagott, mittels eines oben im Rohre steckenden und in einer Länge von ungefähr 8 Zoll sich schlangenförmig herunterbiegenden sogen. S, an welchem aber kein Rohr, sondern ein weites, oval kesselförmig gearbeitetes Mundstück von Messing, Horn oder Elfenbein befestigt ist. Der Ansatz mit diesem Mundstück ist ziemlich ebenso wie bei der Baßposaune, und gehalten wird das Instrument beim Blasen wie der Fagott, seiner Schwere wegen auch an einen Haken gehängt, den der Spieler auf irgend eine Weise an sich befestigt. Erfunden ward der S. 1590 von einem Kanonikus zu Auxerre, Namens Edme Guillaume; nachgehends ist es mehrfach verbessert worden und der Tonumfang hat mit der Zeit große Erweiterung erhalten. Anfänglich betrug derselbe nur eine Decime; jetzt aber blasen unsere Serpentisten mittels sechs Aushülfsklappen von Contra-B chromatisch hinauf bis zum hohen b des Tenors, also drei volle Oktaven. Außer jenen sechs Hülfsklappen werden die Halbtöne theils durch Veränderung des Ansatzes, theils durch nur halbe Deckung der Tonlöcher hervorgebracht, wodurch begreiflicherweise aber niemals ein schöner und reiner Ton entstehen kann. Diese Schwierigkeit der Behandlung mag auch der Grund sein, weshalb das Instrument in unseren Orchestern keine bedeutende Rolle spielt; da indeß sein Ton weit voller und stärker, auch wohlthuender ist, als der des Quartfagotts und des englischen Baßhorns oder gar der neueren Ophykleide, und es endlich mehr Umfang als alle diese zu gleichem Zweck angewandten Blasinstrumente hat, so ist es zur Stütze eines Blasinstrumentenchores, vorzüglich militairischer Musik, sehr geeignet. — Die Orgelstimme Serpent, welche den Ton jenes eigentlichen Instruments dieses Namens nachahmen soll, ist ein Schnarrwerk und wird gewöhnlich zu 16′ und 32′ disponirt, und zwar im Manual oder Pedal. Nur in ganz großen Orgelwerken wird sie übrigens angetroffen, wo sie zur Verstärkung des Subbasses dienen soll; in kleineren würden die Baßstimmen durch sie eine verhältnißmäßig zu große Kräftigkeit erlangen, außer sie verträte hier die Stelle der Posaune, die oft des Raumes wegen nicht wohl angebracht werden kann. Die Pfeifen sind gewöhnlich von Zinn, seltener von Holz.

Servais (spr. Sßerwäh), Adrien François, einer der größten Violoncell-Virtuosen unserer Zeit, geb. in dem Städtchen Hal in Brabant (3 Sinnden von Brüssel) am 7. Juni 1807. Sein Vater war als Musiker an der Kirche des genannten Ortes angestellt und ertheilte ihm auch den ersten Musik- resp. Violin-Unterricht. Seine glücklichen Anlagen wurden von dem Marquis de Sayve bemerkt, der, selber vortrefflicher Musikdilettant, in der Nähe von Hal ein Landgut besaß und dafür sorgte, daß S. sein Violinspiel bei dem tüchtigen van der Plancken (erstem Violinisten am brüsseler Theaterorchester) weiter ausbilden konnte. Seine Bestimmung war aber nicht, bei der Violine zu bleiben: zufällig hörte er einstmals den Violoncellisten Platel ein Solo auf seinem In-

Digitized by Google

strumente vortragen, und das Vergnügen, welches der junge Mensch dabei empfand, war so lebhaft, daß er von Stunde an beschloß, das Violoncell als Hauptinstrument zu kultiviren. Er wurde ins Conservatorium aufgenommen und derselbe Platel, dessen Talent ihn so bezaubert hatte, wurde sein Lehrer. Schon nach Verlauf eines Jahres erhielt er den ersten Preis und trat dann ins Orchester der brüsseler Oper, drei Jahre, jedoch unter fortgesetzten eifrigen und ernsten Studien, daselbst verbleibend. Nachher ging er, mit guten Empfehlungen versehen, nach Paris, wo ihm sein Spiel bald einen Platz unter den geschicktesten Violoncellisten sicherte. 1833 spielte er mit Erfolg in den philharmonischen Konzerten zu London, verblieb dann wieder zwei Jahre in Brüssel und begab sich darauf wiederholt nach Paris. Eine Konzertreise durch die Niederlande folgte nun, die ihm reiche Triumphe brachte, und dieser wieder im J. 1839 eine nach Rußland; dorthin ging er später noch zu verschiedenen Malen, sowie er auch nachgehends noch Deutschland besuchte, auch hier seinen Ruf befestigend. Als Solo-Violoncellist des Königs der Belgier lebt er meist in Brüssel, auch dort, wenn wir nicht irren, am Conservatorium als Lehrer wirkend. — Sehr schöner Ton, höchste Fertigkeit und Eleganz des Vortrages sind die auszeichnenden Merkmale seines Spieles. An Kompositionen von ihm sind ein Konzert, verschiedene Fantasien (darunter ist besonders verbreitet „Souvenir de Spa“) und Salonstücke, die als Musikstücke an sich nicht viel bedeuten wollen, aber dankbar für den Spieler gesetzt und durch die in ihnen niedergelegten Schwierigkeiten und Effekte des Studirens nicht unwerth sind.

Sesqui altera (lat. und ital.), in der Musik zunächst der Name eines Intervallen-Verhältnisses (s. Verhältniß); dann für sich der Name einer gemischten Orgelstimme, in welcher jede Taste nicht den ihr eigenthümlichen oder nach Maßgabe unsres Tonsystems ihr entsprechenden Ton angiebt; sondern immer die Terz oder Quinte von diesem, und zwar dergestalt, daß die Terz immer noch in einer höheren Oktave erklingt als die Quinte, so daß also das Verhältniß von Quinte und Decime des eigentlichen Stammtons entsteht. Erklingt die Terz in derselben Oktave, in welcher die Quinte liegt, also tiefer als diese und in dem einfachen Verhältniß der Intervalle, so wird die Stimme Tertian genannt. Hinsichtlich ihres Geschlechts gehört die S. zu den Mixturen, die verschieden disponirt wird, meist aber über das ganze Manual sich erstreckend. Sie dient zur Ausfüllung der Hauptstimmen und kann bei starker Registrirung von großer Wirkung sein, wird daher auch meist nur bei stimmreichen Orgelwerken angewandt. Sesqui altera maggiore perfetta bedeutete vor Zeiten den Tripeltakt, in welchem die Brevis drei Semibreves galt, ohne daß sie einen Punkt bei sich hatte. Man pflegte diese Taktart zu Anfang des Tonstücks auf dem Liniensysteme mit einem senkrecht durchstrichenen Zirkel und mit denselben nachfolgenden Zahlen $\frac{3}{2}$ zu bezeichnen. — Sesqui altera maggiore imperfetta war bei den Alten derjenige Tripeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt zwei Semibreves galt, mit dem Punkte aber drei. Er wurde durch einen senkrecht durchstrichenen Halbzirkel und die Zahlen $\frac{3}{2}$ bezeichnet. — Sesqui altera minore perfetta hieß der Tripeltakt, in welchem die Semibrevis auch ohne Punkt drei

Digitized by Google

Minimas galt. Das Zeichen für die Taktart war ein Kreis mit den Zahlen $\frac{3}{2}$ neben sich. — **Sesqui altera minore imperfetta** — derjenige Tripeltakt der Alten, in welchem die punktirte Semibrevis drei Minimas, die unpunktirte aber nur zwei Minimas galt, also unser gewöhnlicher $^3/_2$-Takt. Bezeichnet wurde jene Taktart durch einen offenen Halbzirkel und die Zahlen $\frac{3}{2}$ neben sich.

Sesqui ottava pflegten die alten Tonlehrer den $^9/_8$-Takt zu nennen, den sie nicht blos, wie wir, mit $^9/_8$, sondern mit einem offenen Halbzirkel nebst den Zahlen $\frac{9}{8}$ neben sich bezeichneten.

Sesqui tertia, dasjenige Intervallen-Verhältniß, bei dem die kleinere Zahl in der größeren einmal ganz und dann noch um ein Drittel-Mal enthalten ist, wie z. B. das Verhältniß der Quarte 4 : 3; die 3 ist hier in der 4 erst einmal ganz und in dem Uebrigen noch um ein Drittel enthalten.

Sessi, fünf Schwestern und vortreffliche Sängerinnen: 1) Marianne S., geb. zu Rom im J. 1776, kam mit ihrem Vater, der sie auch vorzugsweise gebildet hatte, 1792 nach Wien und wurde daselbst das Jahr darauf bei der Opera seria angestellt. 1795 verheirathete sie sich mit dem reichen Kaufmann Ratorp und zog sich von der Bühne zurück; jedoch wandte sie sich derselben wieder zu, nachdem sie im J. 1804 von ihrem Manne sich getrennt hatte, ging nach Italien und sang auf mehreren der bedeutendsten Bühnen dieses Landes bis 1810, den Doppelnamen Sessi-Ratorp führend, worauf sie auch in Lissabon engagirt war. 1816 kam sie wieder nach Deutschland, ließ sich u. A. in Leipzig, Dresden, Berlin und Hamburg hören und ging von letzterer aus Stadt nach Kopenhagen und Stockholm. Längere Zeit schon war sie fast ganz vergessen, da erschien sie 1835 plötzlich wieder in Deutschland, jedoch nur als Schatten früherer Größe, und 1836 trat sie in Hamburg zum letzten Male auf. Nach verschiedentlich gewechseltem Aufenthaltsorte starb sie zuletzt in Wien am 10. März 1847. In ihrer Blüthezeit war sie höchst ausgezeichnet durch Schönheit der Stimme und Brillanz der Fertigkeit. — Auch verschiedene Gesangkompositionen — italienische Arietten und Canzonetten — von ihr sind im Druck erschienen. — 2) Imperatrice S., geb. 1784 zu Rom, betrat im J. 1804 zu Wien die Bühne und ging dann das Jahr darauf, nachdem sie den österreichischen Major Ratorp (den Bruder des Mannes ihrer Schwester Marianne) geheirathet hatte, nach Venedig, wo sie einen kolossalen Enthusiasmus erregte In den Jahren 1806 und 1807 war sie in Mailand engagirt, fing aber bald darauf an zu kränkeln und starb auch schon an der Schwindsucht am 25. Oktober des Jahres 1808 zu Florenz, wo ihre Eltern damals wohnten. Sie soll unter allen ihren Schwestern die Begabteste gewesen sein. — 3) Anna Maria S., geb. zu Rom im J. 1793, bildete sich hauptsächlich unter der Leitung ihrer beiden vorgenannten älteren Schwestern und begann mit dem Jahre 1811 ihre Bühnen-Carrière. 1813 verheirathete sie sich mit einem gewissen Neumann, nannte sich seitdem Neumann-Sessi und sang nächst Wien auch in Pesth und in verschiedenen Städten Nord- und Süddeutschlands auf Gastreisen. In den Jahren 1816 und 1817 war sie am Leipziger Gewandhaus-Konzert engagirt und ging von da zum Stadttheater der genannten Stadt über, wo sie bis

Digitized by Google

ins Jahr 1823 engagirt blieb. Dann verließ sie Leipzig, machte noch einige Reisen und kam auch wieder nach Pesth, wo sie aber durch eine Krankheit ihre Stimme unwiederbringlich verlor. Sie scheint gegenwärtig noch am Leben zu ein, wo sie sich aber aufhält, ist uns nicht bekannt. Ihr Name in der Kunstwelt war ebenfalls ein sehr guter. — 4) Vittoria S. und 5) Carolina S., die erste in Wien, die zweite in Neapel verheirathet lebend, sind als Sängerinnen weniger bekannt geworden als ihre Schwestern. — Eine andere Sessi, Maria Theresia mit Vornamen, und vielleicht mit den Vorgenannten verwandt, hat sich ebenfalls als Sängerin in Italien und Deutschland vortheilhaft bekannt gemacht und ist auch in Paris und London mit Beifall aufgetreten. In Italien sang sie noch in der Mitte der 30er Jahre.

Sestetto, ital. Name des Sextetts (s. d.).

Settetto, ital. Name des Septetts (s. d.).

Setzart, dasselbe was Schreibart (s. Satz und Styl).

Setzkunst, so viel wie Komposition und Tonsetzkunst (s. d.)

Setzstück, dasselbe was Krummbogen; s. diesen Artikel, sowie Horn und Trompete.

Seuffert, berühmte Orgelbauerfamilie. Das älteste Glied derselben, Johann Philipp S., war geb. zu Gessenheim bei Carlstadt 1673, erlernte die Orgelbaukunst bei Johann Hoffmann in Würzburg, ging dann zur Ausbreitung seiner Kenntnisse auf Reisen und errichtete endlich, nachdem er die Wittwe des Hoforgelbauers Hillenbrand zu Würzburg geheirathet, eine eigene Fabrik in genannter Stadt, aus welcher über 200 neue Orgeln hervorgingen, darunter z. E. ein großes Werk in Ebersbach, eins im Kloster Banz und in der Hofkapelle zu Würzburg. Gest. ist er mit dem Titel als Hoforgelbauer zu Würzburg im J. 1760. — Johann Ignatz S., der älteste Sohn des Vorhergehenden und von diesem auch gebildet, reiste längere Zeit als Orgelbauer in Frankreich und erwarb sich durch die Konstruktion verschiedener Werke daselbst einen Namen. Später etablirte er sich zu Kirchweiler und starb daselbst erst im J. 1809 im Alter von 82 Jahren. Die Zahl der von ihm erbauten Orgeln beträgt nahe an 150. — Franz Ignaz S., zweiter Sohn obigen Johann Philipps, ward geb. zu Würzburg im J. 1731, lernte bei dem Vater, reiste dann zu weiterer Ausbildung in den Niederlanden, Frankreich und der Schweiz und ward endlich zu Würzburg als Hoforgelbauer des Vaters Nachfolger. Gest. ist er 1810 oder 1811. Anzuführen ist von seinen Werken z. E. die Orgel in der Franziskanerkirche zu Würzburg, die auch Abt Vogler für ausgezeichnet erklärte. — Johann Philipp S., welcher auf Franz in der Eigenschaft eines Hoforgelbauers zu Würzburg folgte, war der älteste Sohn von diesem und zugleich auch ein guter Contrabaßspieler, als welcher er auch in der ehemaligen großherzoglich würzburgischen Kapelle mitwirkte. Für eine seiner besten Orgeln gilt die im Julius-Hospital zu Würzburg. — Ein zweiter Sohn von Franz Ignaz — Franz Martin S., widmete sich anfangs auch der Orgelbaukunst, ward aber später in Wien Klavier-Instrumentenmacher und Theilhaber der Wachtel'schen Klavierfabrik, die von 1806 bis ungefähr 1820 in gutem Flor stand.

Digitized by Google

Sewuri, der Name einer orientalischen Zither, die mit vier Stahlsaiten und einer doppelten Messingsaite bezogen ist und wahrscheinlich von dem hebräischen Kinnor (Kinnura) abstammt.

Sexta toni, die sechste Klangstufe derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation eines Tonstücks befindet, also noch nicht jede beliebige Sexte. Man nennt jene Klangstufe auch wohl Unter- oder Submediante, weil sie eine Terz unter der Oktave des Grundtons liegt und die gewöhnliche Terz auch wohl Mediante heißt.

Sexte, entweder jedes Intervall von sechs Stufen überhaupt oder die sechste Stufe der Leiter eines zum Grundton angenommenen Tones insbesondere (Sexta toni, s. den vorhergehenden Art.). Als Intervall wird die Sexte gebraucht als klein oder groß, in welchen Fällen sie konsonirend ist, und als übermäßig, wo sie dann dissonirend ist. — Die kleine Sexte besteht aus drei ganzen und zwei großen ganzen Tönen, wie e—c, und ihr reines Verhältniß ist 5 : 8. In diesem wird sie bei der Temperatur unsres Tonsystems ausgeübt zwischen e—c, fis—d und h—g; zwischen c—as, d—b, f—des und g—es steht sie im Verhältniß von 81 : 128; zwischen a—f in dem von 161 : 256; zwischen dis—h, gis—e, b—ges oder ais—fis in dem von 256 : 405, und zwischen cis—a in dem von 8192 : 13041. In der Durtonleiter hat immer die dritte, sechste und siebente, in der Molltonleiter aber der Grundton nebst der zweiten und fünften Stufe eine kleine S. über sich. — Die große Sexte umfaßt vier ganze Töne und einen großen halben Ton, und ihr reines Verhältniß ist 3 : 5, das wir in unserm temperirten Tonsysteme aber nur wiederfinden zwischen d—h und g—e; auf c—a fällt das Verhältniß von 96 : 161; auf a—fis das von 161 : 270; auf des—b oder cis—ais, es—c, f—d, as—f und b—g das von 16 : 27, und auf fis—dis (oder ges—es), h—gis und e—cis das von 1215 : 2048. In der Durtonleiter hat der Grundton, die zweite, vierte und fünfte Stufe, in der Molltonleiter aber die dritte, vierte und sechste Stufe eine große S. über sich. — Die übermäßige Sexte, welche aus fünf ganzen Tönen besteht (f—dis) und die eigentlich das reine Verhältniß von 128 : 225 haben sollte, aber, weil sie in unserem temperirten Tonsysteme auch eine kleine Septime abgeben muß, wie diese nur in der Größe von 9 : 16, 90 : 161 und 2048 : 3645 ausgeübt wird, kommt nur auf der sechsten Stufe der Molltonleiter vor.

Sextenakkord oder **Sextakkord**, s. Akkord.

Sextenfuge, eine Fuge, in welcher der Geführte nicht in der Dominante, sondern in der Sexte den Führer beantwortet.

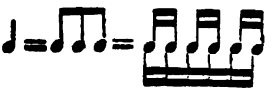
Sextett, lat. und franz. Sextuor, ital. Sestetto, ein Tonstück für sechs obligate Instrumente oder sechs konzertirende Stimmen (Instrumental- oder Vokalstimmen, für letztere namentlich in der Oper vorkommend, und hier natürlich meist mit Akkompagnement versehen), das mit Rücksicht auf diese Stimmenzahl im Uebrigen allen Anforderungen unterliegt, die an das Quartett (s. d.) zu machen sind.

Sextole, eine taktische Figur, die darin besteht, daß eine Note in sechs statt

Digitized by Google

in vier kleinere getheilt, oder sechs Noten statt vier auf einen taktischen Theil gerechnet werden, z. B. 6 Sechszehntel auf ein Viertel, 6 Achtel auf eine halbe, 6 Viertel auf eine ganze Note. Die S. kann aber auf zweierlei Art entstehen und hiernach einen zweifachen, wesentlich verschiedenen Ausdruck haben. Es kann nämlich erstens eine Note zunächst in zwei kleinere und dann jede dieser kleineren wieder in drei, also Triolennoten, getheilt werden, z. B. ein Viertel in zwei Achtel, jedes dieser Achtel dann wieder in drei (Triolen-) Sechszehntel:

so daß man eigentlich zwei Triolen vor sich hat, die aber (wie die unteren Geltungsstriche zeigen) zusammengestrichen und Sextole genannt werden können. Oder es kann zweitens eine Note in drei kleinere, also Triolennoten, dann aber jede von diesen wieder in zwei kleinere getheilt werden, z. B. ein Viertel in drei (Triolen-) Achtel und jedes derselben in zwei Sechszehntel:



die dann ebenfalls als Sextole zusammengestrichen werden können. In beiden Fällen erhält die erste der sechs Noten als Hauptnote den stärksten Accent; im ersteren Falle aber — und hierin liegt der wesentliche Unterschied beider Formen — erhält noch die vierte, im anderen Falle hingegen die dritte und fünfte Note einen, obwohl minderen Accent. Diese beiden Arten der Sextole nun werden auf gleiche Weise geschrieben (mit zusammengestrichenen Noten und der darüber gesetzten Ziffer 6, oder auch ohne dieselbe), und so bleibt es äußerlich zweifelhaft, welche Vortragsart in jedem einzelnen Falle gemeint sei. In den meisten Fällen werden die begleitenden Stimmen den Zweifel lösen; wenn nämlich zu einer Sextole in anderen Stimmen zwei Noten genommen werden, ist die erste Art — wenn drei, so ist die zweite Art der Sextolen gemeint. In anderen Fällen wird der Zusammenhang Aufklärung geben; wenn z. B. auf Triolen Sextolen gleicher Noten, oder auf zweitheilige Glieder Sextolen von halb so langen Noten (z. B. auf zwei und zwei Achtel Sechszehntel-Sextolen) folgen, ist die erste Art — wenn auf Triolen Sextolen halb so langer Noten (z. B. auf Achteltriolen Sextolen von Sechszehnteln) folgen, ist die zweite Art zu vermuthen. Endlich ist zu merken, daß die erstere Sextolenart die gebräuchlichste (und daher in zweifelhaften Fällen vorauszusetzliche) ist, weil die rhythmische Belebung naturgemäß eher von der ruhigen zwei- zur dreitheiligen Gliederung fortgeht, als umgekehrt. Man könnte übrigens alle Zweideutigkeit bannen, wenn man die erste Art der Sextole lieber Doppel-Triole nennte und so

bezeichnete. Wenigstens in zweifelhaften Fällen wäre diese Bezeichnung gewiß zu empfehlen.

Digitized by Google

Sextquartenakkord, dasselbe was Quartsextenakkord (s. Akkord).

Sextquintenakkord, dasselbe was Quintsextenakkord (s. Akkord).

Sextuor, s. Sextett.

Seydelmann, Eugen, geb. zu Rengersdorf bei Glatz am 12. April 1806, erhielt von seinem Vater, einem Schullehrer, den ersten Unterricht im Klavier-, Violin- und Orgelspielen, sowie auf den gangbarsten Blasinstrumenten; theoretische Unterweisung ertheilte ihm der Pfarrer Weigang. Von seinen Eltern zur Theologie bestimmt, kam er mit 13 Jahren nach Glatz aufs Gymnasium und bezog nach Absolvirung desselben die Universität Breslau. Noch als Student wurde er (1828) Dirigent des akademischen Musikvereins, blieb aber nach Vollendung des akademischen Kursus der Theologie nicht mehr lange treu, sondern quittirte dieselbe aus Liebe zur Tonkunst und bekam schon im Juli 1830 die Anstellung als Kapellmeister am breslauer Theater, die er auch gegenwärtig noch inne hat. Seine Dirigentenfähigkeiten wurden von jeher sehr gerühmt. Komponirt hat er Kirchenstücke, Instrumentalsachen, Lieder und Gesänge, und auch eine Oper „Virginia". Gedruckt ist von seinen Arbeiten wenig oder gar nichts.

Seydelmann, Franz, geb. zu Dresden am 8. Oktober 1748. Sein Vater, Kammermusikus in der dortigen Kapelle, ertheilte ihm den ersten Musikunterricht, dann erhielt er seine weitere Ausbildung durch den Kapellmeister Weber, und endlich studirte er auch noch den Contrapunkt bei Naumann, mit dem und mit Schuster er auch 1764 nach Italien reiste. Hier trat er öfters mit Beifall als Sänger auf und faßte auch den Entschluß, zur Bühne zu gehen, gab aber denselben wieder auf, weil ihm 1772 in Dresden die Stelle als kürfürstl. Kirchen- und Kammerkomponist angetragen wurde, die er auch annahm. Als solcher hatte er auch mit Naumann und Schuster abwechselnd die Oper und Kirchenmusik zu dirigiren. Im J. 1787 wurde er Kapellmeister und starb als solcher am 23. Oktober 1806. — Von seinen Kompositionen, die ein glückliches melodisches Talent verrathen, sind anzuführen: die Opern „Der lahme Husar", „Die schöne Arsene", „Il Capriccioso corretto", „La Villanella di Misnia", „Il Mostro", „Il Turco in Italia", „Amor per oro", „La serva scaltra" (von denen auch Einiges im Druck erschienen ist); dann die Oratorien „La Betulia liberata", „La morte d'Abele" und „Gios Rè di Giuda", sowie in die zwanzig Messen und viele andere Kirchensachen verschiedener Art; endlich zwei- und vierhändige Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violine und Klavier und Flöte, welche alle gedruckt erschienen.

Seyfarth, Johann Gabriel, geb. zu Reisdorf bei Weimar im J. 1711, erhielt zuerst Klavierunterricht von Walther, der damals Organist in Weimar war, ging aber nachgehends nach Zerbst, wo er sich bei dem Konzertmeister Höck im Violinspielen ausbildete und vom Kapellmeister Fasch auch in der Komposition unterwiesen wurde. Auf einer Kunstreise nach Berlin gekommen, fand er hier eine Anstellung als Kammermusikus in der Kapelle des Prinzen Heinrich und trat dann 1740, nach Errichtung der königlichen Kapelle, in dieselbe als erster Violinist ein, als welcher er auch die Balletmusiken zu komponiren hatte,

Digitized by Google

deren er eine große Zahl verfaßt hat. Außerdem schrieb er noch viele Violinsachen und mehrere Sinfonien, welche Sachen alle ihrer Zeit sehr gefielen. Gest. ist S. zu Berlin am 9. April 1796.

Seyfert, 1) Johann Caspar, geb. zu Augsburg im J. 1697, erhielt vom dasigen Musikdirektor Kräuter den ersten Musikunterricht und wurde dann mit Mitteln zu einer Ausbildungsreise versehen, die ihn auch nach Dresden führte, wo Pisendel im Violinspielen und in der Komposition sein Lehrer wurde. Nach Augsburg zurückgekehrt, ward er 1743 Kräuters Nachfolger als Kantor und Dirigent des evangelischen Musikchores, für welches er nun viele damals geschätzte Kirchensachen komponirte, außer diesen aber auch noch Instrumentaltonstücke verschiedener Art hinterließ. Gest. ist er zu Augsburg am 26. Mai 1767. Sein Nachfolger im Amte war sein Sohn — 2) Johann Gottfried S., der von ihm auch den ersten Musikunterricht empfing. Nachdem er mit 16 Jahren bereits ein Passions-Oratorium komponirt hatte, ging er nach Baireuth, um Leitdorfers Unterricht zu genießen, und von da nach Berlin, wo Graun und Ph. Em. Bach vortheilhaft auf ihn einwirkten. Endlich besuchte er auch noch Wien und vollendete hier seine Schule unter Wagenseil. Als sein Vater starb, ward er nach Augsburg zurückberufen und — wie gesagt — zu dessen Nachfolger ernannt, indessen starb er schon am 12. Dezember 1772. Gedruckt sind von ihm Streichtrio's und Sonaten für Klavier, Violine und Violoncell. In Manuscript aber hinterließ er noch Oratorien, Kantaten und Sinfonien. Auch er hatte, wie sein Vater, zu seiner Zeit einen guten Namen als Komponist.

Seyfried, Ignaz Ritter von, geb. zu Wien am 15. August 1776 als der Sohn Josephs v. S., Hofrathes des Fürsten von Hohenlohe-Schillingsfürst. Schon in frühester Jugend zeigte er große Anlage und Neigung zur Musik und erhielt auch auf mehreren Instrumenten, sowie auch im Singen gründlichen Unterricht. Im Klavierspielen insbesondere waren es Mozart und nach dessen Tode Kozeluch, die ihn zu einem tüchtigen Künstler bildeten. Organist Haydn unterwies ihn im Generalbaß. Jedoch war er zuerst nicht zur Musikerlaufbahn bestimmt, sondern zur Jurisprudenz, und machte von 1792 an zuerst in Prag und dann in Wien demgemäße Studien. In letzterer Stadt jedoch nahm er nebenbei noch Kompositions-Unterricht bei Albrechtsberger. Erst auf Verwendung Peter Winters, dem der junge S. näher gekommen war, als er (Winter) in Wien sein „Opferfest", „Babylons Pyramiden" und „Das Labyrinth" komponirte, gestattete der Vater, daß der für die Kunst glühende Sohn sich diese zum Lebensberufe wählen durfte. Auf Winters Empfehlung ward er denn auch im J. 1797 beim Theater an der Wien als Komponist und Kapellmeister angestellt. Diesen Posten bekleidete er bis ins Jahr 1827 und entfaltete in dem erwähnten Zeitraum eine ungemeine produktive Thätigkeit, indem er eine Unmasse von Einlagestücken, zahllose Musiken zu Lokal- und Zauberpossen, Schau- und Trauerspielen, Spektakelstücken, Festspielen, aber auch eine Menge Opern und Singspiele — z. E. „Der Löwenbrunn", „Der Wunderman am Rheinfall", „Die Druiden", „Cyrus", „Die Samniterinnen", „Mitternacht", „Alamar der Maure", „Der Ehedoktor", „Bertha von Werdenberg", „Die Ochsenmenett" ꝛc. ꝛc. — und

Digitized by Google

Melodramen verfaßte. In letzterer Gattung hat er Vorzügliches geleistet, namentlich in „Die Waise und der Mörder", „Ugolino", „Die Waise aus Genf", „Sintram" u. s. w. — Durch sorgenlose Wohlhabenheit begünstigt, lebte S, von 1827 an ein stilles, glückliches Privatleben, jedoch stets in der Kunst unermüdet thätig und für Kirche, Kammer und Konzert produzirend, sowie sich als Kompositionslehrer und Musikschriftsteller bethätigend. Gestorben ist er am 26. August 1841 zu Wien. — Gedruckt erschienen von seinen viel Gutes enthaltenden Kirchensachen ziemlich viele; mehr jedoch hat er im Manuscript hinterlassen, darunter auch z. E. das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste". Ferner kennt man von ihm Sinfonien, Streichquartette, Klaviersachen verschiedener Art, Konzerte für verschiedene Instrumente. Seinen schriftstellerischen Beruf bekundete er außer der Ueberarbeitung mehrerer Schulen, Lehrbücher ꝛc., der Herausgabe sämmtlicher Schriften von Albrechtsberger, der sogen. Wiener Tonschule (von Preindl) und der Studien Beethovens, vornehmlich auch durch eine jahrelange Theilnahme an der Zeitschrift „Cäcilia" und der Leipziger allgem. mus. Zeitung durch eine Menge von Aufsätzen, die lebendiges Zeugniß ablegen für seine ausgebreiteten sowohl praktischen wie theoretischen Kenntnisse. Mehrere Jahre hindurch gab er auch selbst eine musikalische Zeitschrift heraus „mit besonderer Rücksicht auf die österreichischen Kaiserstaaten." Endlich auch hat er in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst" verschiedene Artikel geliefert. — Bei den mannichfachsten Verdiensten, die sich S. um die Kunst erwarb, war es nur gerechtfertigt, wenn viele musikalische Vereine und Gesellschaften des In- und Auslandes ihn zu ihrem Mitgliede ernannten.

Seyler, Joseph Anton, geb. im J. 1778 zu Lauterbach in Böhmen, verrieth frühzeitig großes Musiktalent und wurde von seinem Onkel, dem Rektor Joseph Seyler in Schönfeld, im Gesange, Violin- und Klavierspielen und dann auch im Generalbaß und der Komposition unterrichtet, zugleich aber ebenfalls zum Schulfache vorbereitet. Nachgehends war er mehrere Jahre kaiserl. österreichischer Militärkapellmeister, bis er im J. 1808 den Ruf als Professor und Regenschori an der Festungspfarrkirche zu Ofen erhielt. In dieser Stellung verblieb er bis zum Jahre 1820, worauf er als Regenschori an die Metropolitankirche zu Gran kam und als solcher 21 Jahre lang fungirte. 1841 wurde er in den Ruhestand versetzt und war anfangs dieses Jahres (1860) noch am Leben. Von seinen Kompositionen sind Lieder, eine Messe und ein Requiem im Stich erschienen. — Sein Sohn, Carl S., geb. 1815 zu Ofen, erhielt von ihm frühzeitig musikalische Anleitung, ging dann im J. 1834 nach Wien, wo er bei Seyfried noch Kompositions-Unterricht nahm, nebenbei aber auch im Orchester des Kärthnerthor-Theaters angestellt war, und wurde dann im J. 1841 seines Vaters Nachfolger als Regenschori an der Metropolitankirche zu Gran, diese Stelle noch gegenwärtig bekleidend. Er hat Zahlreiches für Kirche und Kammer komponirt; als gedruckt davon sind uns bekannt: einige Messen und Klavierstücke und ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell.

Sf., die Abkürzung für Sforzando oder Sforzato (s. den folgenden Art.).

Sforzando oder **Sforzato,** dasselbe was Rinforzando (s. d.).

Digitized by Google

Shepard (spr. Schepärd), John, englischer Contrapunktist, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts lebend, hatte auf der Universität Oxford musikalische und wissenschaftliche Studien gemacht und erhielt auch von genannter Universität im J. 1554 die Würde als Baccalaureus der Musik. 1565 erschien in London eine Sammlung geistlicher Gesänge seiner Komposition im Druck, aus der Burney und Hawkins in ihren Musikgeschichten Einiges mittheilen.

Sheridan (spr. Scheridän), Elisabeth, glänzte als Miß Lindley besonders um 1770 als Sängerin am Drurylane-Theater in London, heirathete aber bald darauf den Theaterdichter Richard Brinsley Sheridan und zog sich von der Bühne zurück. Gest. ist sie 1792. Sie wurde während ihrer Glanzzeit der berühmten Mingotti an die Seite gesetzt.

Shield (spr. Schihld), William, geb. 1754 zu Smallwell in der Grafschaft Durham, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, schon frühzeitig musikalischen Unterricht, mußte aber, nachdem dieser sein Vater gestorben war und seine Familie in drückenden Verhältnissen zurückgelassen hatte, bei einem Schiffszimmermann zu North-Shields in die Lehre treten; nebenbei jedoch trieb er in seinen Freistunden die Musik eifrig fort. Nach beendigter Lehrzeit widmete er sich ausschließlich der genannten Kunst, nahm bei Avison noch Harmonie- und Kompositions-Unterricht und fungirte darauf als Konzert- und Theatermusikdirektor in verschiedenen kleineren englischen Provinzialstädten, bis er nach London ging, hier in einem der Opernorchester eine Anstellung fand und endlich sogar Musikdirektor am Haymarket-Theater wurde. Auf diesem brachte er auch seine erste Oper zur Aufführung, und zwar mit solchem Erfolg, daß er alsbald (1782) als Kompositeur am Coventgarden-Theater angestellt wurde, bei welchem er bis 1791 blieb und verschiedene Opern zur Aufführung brachte. Dann erhoben sich Differenzen zwischen ihm und seinem Theaterdirektor, die ihm seine Entlassung zu geben veranlaßten, und er ging nun nach Italien, wo er ein Jahr verweilte und noch tüchtige Gesangsstudien machte. 1792 wieder in London, ging er ein neues Engagement mit dem Coventgarden-Theater ein und fungirte bei demselben als Musikdirektor bis ins Jahr 1807, wo er seinen Abschied nahm und nun fernerhin ohne Anstellung in London lebte, bis am 27. Januar 1829 sein Tod erfolgte. — Man kennt ungefähr 30 Opern und Oratorien von ihm, die zumeist durch glückliche melodische Erfindung in England viel Glück machten; ferner sind Lieder, Streichtrio's und Violinduette, sowie eine kleine Generalbaßschule unter dem Titel „Introduction to harmony“ (London, 1794) von ihm in den Druck gegeben worden.

Shore (spr. Schohr), John, merkenswerth als der Erfinder der Stimmgabel, war um 1711 Trompeter bei einem Militairkorps, trat aber dann 1715 als Lauteniſt in die königl. Kapelle und starb 1753. Auf der Trompete wie auf der Laute soll er eine für seine Zeit große Fertigkeit besessen haben.

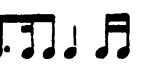
Si, ital. Silbe, kommt immer nur in Zusammenstellung mit anderen Wörtern vor und danach richtet sich auch ihre Bedeutung, z. B. si volti — man wende um; si replica — man wiederhole; si levano i sordini — man nehme die Sordinen ab; perdendosi — sich verlierend, abnehmend u. s. w. — Ferner

Digitized by Google

ist Si auch die siebente der Solmisations-Silben (s. Alphabet), und als solche bedeutet sie bei den Franzosen und Italienern auch die siebente Stufe unseres Tonsystems, also den Ton h.

Siboni, Giuseppe, geb. zu Bologna im J. 1782, betrat auch daselbst im J. 1802 als Tenorist die Bühnen und sang dann bis 1807 auf verschiedene andereu italienischen Bühnen mit großem Erfolg. Darauf kam er nach Prag und wurde von hier aus nach Wien berufen, wo er mehrere Jahre an der deutschen Oper engagirt war. Nachgehends wurde er in Kopenhagen als Kammersänger angestellt, wirkte als solcher bis ins Jahr 1824, wurde dann pensionirt und stand fortan mit dem Titel Professor der Gesangsschule am königl. Hoftheater vor. Gest. ist er am 29. März 1839. In seiner Blüthezeit war er gleich ausgezeichnet an Stimme und Methode. — Ein Sohn von ihm, Eric mit Vornamen, lebt in Kopenhagen als Tonkünstler, hat auch schon Verschiedenes, z. E. Klaviersachen, im Druck erscheinen lassen.

Sicard, Pauline, eigentlich Lachleitner, 1810 zu Pesth geb., wurde von Banderali in Mailand zur Sängerin gebildet, erregte dann seit ungefähr 1825 auf verschiedenen Bühnen Italiens Enthusiasmus und ging darauf nach Verlauf einiger Jahre nach Lissabon. Hier sang sie drei Jahre mit ungemeinem Beifall, ermüdete aber dabei durch Anstrengung ihre Stimme und verlor diese endlich in so weit, daß sie von der Bühne abtreten mußte. Nun (im J. 1832) wirkte sie fortan nur noch als Gesangslehrerin und hatte sich als solche in Berlin fixirt.

Siciliano (spr. Sitschi—), ein Tonstück von einfach pastoralem, oder zärtlich elegischem Charakter, welches eine Nachahmung solcher Melodien enthält, nach denen die Landleute in Sicilien zu tanzen pflegen. Es wird im $^6/_8$-Takt gesetzt, ist von langsamer Bewegung und hat die charakteristische Auszeichnung, daß gewöhnlich von den drei ersten Achteln das erste durch einen Punkt verlängert wird und in der zweiten Hälfte des Taktes meist ein Viertel mit zwei Sechszehntheilen folgt (also: ). Ehedem vertrat ein solcher Tonsatz, der auch wohl Alla Siciliano (auf Art eines Siciliano) überschrieben wurde, bisweilen die Stelle einer langsameren Abtheilung irgend einer größeren Komposition, wie Sonate, Konzert u. s. w., wo jetzt das Adagio, Andante oder ein anderer in langsamem Tempo gehaltener Satz seinen Platz findet.

Sick, Anna Laura, geb. Mahir, ausgezeichnete Pianoforte-Virtuosin, geb. zu München am 10. Juli 1803 als Tochter des Professors Mahir, zeigte frühzeitig große musikalische Anlagen und erhielt den ersten Klavier-Unterricht in Salzburg bei Mozarts Schwester Marianne. Ihre letzte Ausbildung erhielt sie vom J. 1823 ab durch Czerny in Wien, woselbst sie Förster auch in der Komposition unterwies, kehrte 1826 nach München zurück, nachdem sie in Wien schon mit größtem Beifall sich öffentlich hatte hören lassen, und steigerte nun durch weiteres Auftreten (auch z. E. in Ofen, Pesth und Prag) ihren Ruf. 1827 ging sie nach Frankfurt, mit der Absicht, sich dort als Lehrerin zu fixiren. erhielt aber noch im Dezember desselben Jahres einen Ruf als Hofpianistin nach

Digitized by Google

Stuttgart. Hier verheirathete sie sich 1834 mit dem Assessor Sick, spielte seit der Zeit nur wenig mehr öffentlich und gab nur noch Unterricht. — Einige ihrer Klavier-Kompositionen sind auch veröffentlicht worden.

Sieb, s. Cribrum.

Siebenpfeife, s. Syrinx.

Siebenkäs, Johann, geb. zu Nürnberg am 23. Dezember 1713 als der Sohn eines Bäckers, erhielt von seinem 6ten Jahre ab von dem damaligen Organisten Förtsch Klavier-Unterricht und konnte mit 12 Jahren bereits sich öffentlich hören lassen. Dann kam er nach Dresden, wo ihn Kapellmeister Heinichen weiter ausbildete, und kehrte 1730 wieder nach Nürnberg zurück. Jetzt zwang ihn sein Vater, noch das Bäckerhandwerk zu lernen, nebenbei durfte er aber seine Musikstudien weiter treiben. Indeß währte es nicht lange, bis er von dem Zwange befreit und der Kunst gänzlich wieder zurückgegeben wurde: denn er wurde zum Organisten an der Walpurgiskirche ernannt. Nach sechsjähriger Verwaltung dieses Amtes wurde er in gleicher Eigenschaft an der Marienkirche angestellt, kam dann 1764 an die Lorenz- und endlich nach Verlauf mehrerer Jahre an die Sebalduskirche. Gest. ist er am 22. Januar 1781, den Ruf eines der bedeutendsten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit hinterlassend. Komponirt hat er Verschiedenes für seine Instrumente; gedruckt ist indeß wohl Nichts davon.

Sieber, Ferdinand, geb. zu Zürich im J. 1822, machte unter Mieckisch in Dresden Gesangsstudien, war dann eine Zeit lang Opernsänger, ging aber 1846 noch zu weiterer Ausbildung nach Italien. Von 1848 bis 1854 lebte er in Dresden und siedelte dann nach Berlin über, wo er gegenwärtig noch lebt, mit Gesangunterrichtgeben und Komponiren beschäftigt. Angenehme ein- und mehrstimmige Lieder, dann Solfeggien und auch ein Lehrbuch der Gesangskunst hat er u. a. in den Druck gegeben.

Sieber, Johann Georg, geb. 1734 in einem fränkischen Dorfe, lernte in seiner Jugend Horn blasen und kam 1758, nachdem er vorher schon in London gewesen war, nach Paris, wo er in das Musikkorps der Gardes-françaises trat. Nach einigen Jahren jedoch nahm er seinen Abschied und trat 1765 als erster Horniste in das Orchester der großen Oper, nebenbei jedoch auch als Harfenist wirkend. Auf den Rath seines Freundes Christian Bach legte er eine Musikalienhandlung an und machte sich namentlich durch die Publikation der Werke Haydns und Mozarts verdient, dadurch wesentlich den Geschmack der Franzosen verbessernd. Von sich selber publizirte er mehrere Horn-Konzerte und Klaviersonaten. Gest. ist er zu Paris im J. 1815. — Sein Sohn, George Julien S., geb. 1775 zu Paris, welcher die Musikalienhandlung fortführte, war frühzeitig in der Musik unterrichtet worden, hatte Klavierstunden bei Nicodami und studirte dann später auf dem Conservatorium unter Berton Harmonielehre und Komposition. Im Druck erschienen von ihm Notturno's für Klavier und Horn, Potpourri's, Sonatinen, Variationen u. s. w. für Klavier, Gesänge ꝛc.

Siegert, Gottlob, geb. am 6. Mai 1789 zu Ernsdorf bei Reichenbach,

Digitized by Google

besuchte, zum Schulfach bestimmt, die Stadtschule in Reichenbach, wo Lehrer Scholz und Kantor Riegel ihn musikalisch unterwiesen, erhielt dann 1802 eine Stelle als Diskantist an der Bernhardinkirche in Breslau und bald auch als Chorist an der Oper daselbst und besuchte das Maria-Magdalenen-Gymnasium. Nachdem er letzteres im J. 1808 verlassen und in den darauf folgenden Jahren auch seine Stellen an Kirche und Theater aufgegeben hatte, gab er bis ins Jahr 1812 in mehreren Erziehungsanstalten Breslau's Unterricht, wurde aber dann, nachdem Kantor Kellner gestorben, dessen Nachfolger an der Bernhardinkirche und bekleidete dieses Kantorat noch zu Anfang der 30er Jahre. Durch Gründung eines kirchlichen Gesangvereins und als Lehrer in verschiedenen Zweigen der Kunst hat er sich nicht unerhebliche Verdienste erworben. Als Komponist ist er in größeren und kleineren Kirchensachen und Schulliedern aufgetreten; von letzteren sind einige Sammlungen im Druck erschienen.

Siegue, dasselbe was Segue (s. d.).

Sievers, Johann Friedrich Ludwig, zuerst Organist an der Andreaskirche in Braunschweig, dann von 1770 ab am Dom zu Magdeburg. In dieser Stadt errichtete er auch ein stehendes Konzert und starb auch daselbst im J. 1806. Als Klavierspieler und Liederkomponist hatte er seiner Zeit einen guten Namen, und wurden z. E. seine Melodien zu Hölty's Liedern und zu denen aus dem „Siegwart" viel gesungen. Klaviersachen verschiedener Art hat er außerdem in den Druck gegeben. Wahrscheinlich ist der Schriftsteller Georg Ludwig Peter S., geb. zu Magdeburg 1775, ein Sohn des Vorgenannten, und ist er hier anzuführen der musikalischen Aufsätze wegen, die er, neben anderen Zeitschriften, vornehmlich in die „Cäcilia" und „Leipziger allgem. mus. Zeitung" lieferte, und die sich meist mit italienischen und französischen Musikzuständen beschäftigen. Auch die Broschüren von ihm: „Ueber Madame Catalani als Sängerin, Schauspielerin ꝛc." (Leipzig, 1816) und „Mozart und Süßmayer, ein neues Plagiat ꝛc." (Mainz, 1829) sind anzuführen.

Siewert, Benjamin Gottlob, geb. zu Danzig um 1740, war zuerst Kaufmann, verlor aber 1770 sein ganzes Vermögen und mußte nun, um sich und seine Familie zu ernähren, zu den in seiner Jugend erworbenen guten musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten seine Zuflucht nehmen. So gab er zuerst im Klavierspielen und Singen Unterricht, wurde dann Organist in Güttland und erhielt endlich, als Löhlein im J. 1781 starb, dessen Stelle als Musikdirektor an der Oberpfarrkirche in Danzig. Gest. ist er in genannter Stadt um 1808. Lieder und Gesänge seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Siface (spr. —fatsche), Giovanni Francesco, eigentlich Grossi geheißen, war einer der berühmtesten Sänger des 17ten Jahrhunderts. Er war aus Toskana gebürtig, studirte den Gesang bei Redi und glänzte auf Theatern und in Kirchen besonders um 1680. Der Name Siface wurde ihm beigelegt der Vortrefflichkeit wegen, mit der er die gleichnamige Rolle in der Oper „Mitridate" (von Alessandro Scarlatti) ausführte. Auf einer Reise von Genua nach Turin wurde er von dem ihm fahrenden Vetturin ermordet, der sich seines Geldes und seiner Pretiosen bemächtigen wollte.

Digitized by Google

Sifflöte, auch Süfflöte und Sufflöte, eine offene zu der Gattung der Hohlflöte gehörende Orgelstimme, die heutzutage aber weniger angewendet wird als früher. Disponirt wird sie zu 2′ und 1′; in der Dispositiou von 1½′ wird sie zur Quinthohlflöte.

Sigl-Vespermann, s. Vespermann.

Signalhorn, s. Buglehorn.

Signatur, sagen auch Einige für Generalbaßschrift oder Bezifferung (s. d.).

Siguidilla oder **Seguidilla** (spr. —dillja), ein spanischer Nationaltanz von zärtlich-leidenschaftlichem Charakter im Dreivierteltakt und mit Guitarre und Gesang, aber auch mit bloßen Castagnetten begleitet.

Silbermann, eine berühmte Orgel- und Klavierbauerfamilie. — 1) Andreas S., geb. zu Frauenstein in Sachsen am 19. Mai 1678 als der Sohn eines Zimmermanns, lernte frühzeitig die Orgelbaukunst und ging 1700 zur Vermehrung seiner Kenntnisse auf Reisen. So kam er 1701 nach Hanau, arbeitete hier einige Zeit und ging dann nach Straßburg, wo er eine Fabrik errichtete, 1708 sich verheirathete und am 16. März 1734 starb. An 30 meist sehr schöne Orgeln von ihm befinden sich in verschiedenen Gegenden des Elsaß, auch theilweise in Straßburg selbst. — 2) Gottfried S., der berühmteste Meister dieser Familie, geb. zu Frauenstein am 14. Januar 1683 als der jüngere Bruder des Vorhergenannten, trat bei diesem zu Straßburg in die Lehre, nachdem er vorher hatte Buchbinder werden sollen, aber toller Streiche wegen seinen Meister hatte verlassen müssen. 1707 kam er wieder nach Frauenstein zurück, baute hier seine erste Orgel, und zog dann 1712 nach Freiberg, das von da ab sein beständiger Wohnsitz blieb. Gestorben ist er jedoch zu Dresden als Hof-Orgelbauer am 4. August 1753, nachdem er sein letztes, aber auch schönstes Werk — die Orgel in der katholischen Hofkirche — daselbst vollendet hatte. Außer dieser sind von den 42 Orgelwerken, die er von 1708 bis 1753 konstruirte, als besonders vorzüglich noch anzuführen: das in der Frauen- und Sophienkirche in Dresden, in St. Peter zu Freiberg, in der Kirche von Poenitz (bei Altenburg) und Röthа bei Leipzig. Um die Verbesserung des Pianoforte's hat er sich so namhafte Verdienste erworben, daß er von manchen Seiten sogar als Erfinder dieser Art von Instrumenten genannt wird; auch waren die aus seiner Fabrik hervorgegangenen Pianofortes lange Zeit sehr gesucht. Das Cembal d'amour (s. d.) ist dagegen seine eigene unangefochtene Erfindung. — 3) Johann Andreas S., ältester Sohn des Andreas, geb. zu Straßburg am 26. Juni 1712, lernte bei seinem Vater die Orgelbaukunst und genoß ebenfalls des Rufes als sehr wackerer Meister, wofür übrigens auch verschiedene Orgeln im Elsaß, in Basel u. s. w. sprechen. Gestorben ist er zu Straßburg als Rathsmitglied am 11. Februar 1783. Ein Sohn von ihm, Johann Josias, war ebenfalls Orgelbauer und starb am 3. Juli 1786; einanderer Johann Andreas war Kaufmann und ein Sohn von diesem wieder, Friedrich Theodor, bildete sich auf dem pariser Conservatorium zu einem geschickten Violoncellisten, und starb am 5. Juni 1816. — 4) Johann Andreas S., zweiter Sohn des Andreas, geb. zu

Digitized by Google

zu Straßburg am 31. März 1717, ebenfalls Orgelbauer, begab sich 1751 zu seinem Oheim Gottfried nach Freiberg und half ihm die Orgel für die katholische Kirche in Dresden vollenden. Nach dem Tode Gottfrieds wählte er Dresden zum bleibenden Aufenthalt, beschäftigte sich vorwiegend mit der Klavierfabrikation und starb endlich mit dem Titel eines Hofkommissärs und Hof-Orgelbauers am 6. Mai 1766. Er soll auch ein geschickter Komponist gewesen sein. — 5) Johann Heinrich S., der jüngste der Söhne des Andreas, geb. zu Straßburg am 24. September 1727, war vorwiegend Klavierbauer, und als solcher besonders in Frankreich berühmt. Gestorben ist er am 15. Januar 1799, zwei Söhne hinterlassend, von denen der älteste, Johann Friedrich, geb. den 21. Juni 1762, gest. den 9. März 1817, zugleich Klavierbauer, Organist an der Thomaskirche zu Straßburg und Komponist war.

Silcher, Friedrich, vortrefflicher Lieder-Komponist, sowie Sammler und Bearbeiter von Volksliedern, geb. am 27. Juni 1789 in dem würtembergischen Dorfe Schnaith (bei Schorndorf) als das drittälteste Kind des dortigen Schulmeisters. Schon in seinem 5ten Lebensjahre verlor er seinen Vater und bekam später den Amtsnachfolger desselben, Weegmann, zu seinem Stiefvater. Sein Musiktalent zeigte sich sehr frühzeitig, und die ersten Elemente der Tonkunst wurden ihm im väterlichen Hause beigebracht; zugleich mit den musikalischen Anlagen bekundete sich aber auch in dem Knaben großes Geschick zum Zeichnen. Zum Lehrerstande bestimmt, kam er nach der Konfirmation zum Schulmeister in Gradstetten bei Schorndorf, wo er beim Sohne des Pfarrers Beringer wissenschaftlichen Unterricht erhielt und vom Sohne des genannten Schulmeisters, der ein gewandter Klavierspieler war, in der Musik gefördert wurde. Von Gradstetten aus kam er als Schulgehülfe nach Fellbach bei Stuttgart und hier erhielt er durch den Schulmeister und Organisten Auberlen gründlichen musiktheoretischen Unterricht; sodann lebte er längere Zeit in Schorndorf, wo er in dem Hause des Landvogts von Berlichingen Musik- und Zeichnen-Unterricht gab, und bald nach der Versetzung dieses Mannes nach Ludwigsburg kam auch S. als Lehrer an der dortigen Mädchenschule und Hauslehrer bei seinem alten Gönner dahin. Aus jener Zeit stammen schon eine Anzahl Kompositionen, welche zum Theil noch heute gern in Schwaben gesungen werden, z. B. das Grablied „Wenn ich einst das Ziel errungen habe" von Matthisson. Im Herbst 1815 verließ S. den Schulstand und zog als Musiklehrer nach Stuttgart, wurde als solcher bald in den besten Häusern gesucht (u. A. unterrichtete er zu jener Zeit den jetzt in London lebenden Jul. Benedikt), hatte mit den bedeutendsten musikalischen Persönlichkeiten Umgang und fing auch an, seine dreistimmigen Choräle für den Hausgebrauch zu bearbeiten. Im J. 1817 wurde ihm vom akademischen Senate zu Tübingen der Auftrag, zur dritten Säkularfeier des Reformationsfestes eine Kantate zu komponiren, und diese fand so allgemeinen Beifall, daß er noch im Oktober 1817 von dem damaligen Kurator der Universität, nachherigem Minister von Wangenheim, als Musikdirektor an die genannte Hochschule berufen wurde. Diesem Posten hat er eine Reihe von 42 Jahren hindurch mit unermüdetem Fleiß und Eifer vorgestanden, als theo-

Digitized by Google

retischer Lehrer an der Universität und am Prediger-Seminar thätig, daselbst auch die Vokal- und Instrumentalmusik leitend, und endlich noch einen von ihm gegründeten Oratorien-Verein und die ebenfalls von ihm errichtete studentische Liedertafel dirigirend. Zu Anfang dieses Jahres (1860) ließ er sich, seiner seit einiger Zeit schon angegriffenen Gesundheit wegen, in den wohlverdienten Ruhestand versetzen, wobei ihm als äußeres Zeichen der Anerkennung vom König von Würtemberg das Ritterkreuz des Friedrichsordens zu Theil wurde; früher schon, im J. 1852, war er von der philosophischen Fakultät zu Tübingen zum Ehrendoktor promovirt worden, sowie auch seinen Verdiensten durch die Ernennung zum Ehrenmitgliede vielfacher Sängervereine und musikalischer Gesellschaften Anerkennung gezollt wurde. Die Zeit der Ruhe sollte indeß für den greisen Meister nur von kurzer Dauer sein; im Sommer des schon genannten Jahres 1860 bewog ihn die Verschlimmerung seines Steinleidens zum Gebrauch einer Kur in Wildbad, und nachdem diese erfolglos gewesen, unterwarf er sich auch noch, wiewohl ebenfalls vergeblich, einer schmerzhaften Operation, wenige Wochen vor dem Tage — dem 26. August —, da ihn der Tod von allen Leiden erlöste. Neben seinem Ruhm und Ruf als *Künstler* hinterließ er auch den als vortrefflicher, biederer und herzensguter *Mensch*. — Um nun von S's musikalischen Hervorbringungen noch Einiges zu sagen, so sind in erster Reihe seine Volkslieder-Sammlungen zu nennen, die, von 1825 an erschienen, eine ganz eminente Wirksamkeit auf den Volksgesang ausgeübt haben, indem sie diesen wesentlich reinigten und veredelten. In vielen Fällen dem Volke selbst abgelauscht — vornehmlich was die schwäbischen betrifft —, sind die Lieder überhaupt mit dem feinsten Sinne für Volksthümlichkeit und mit herzlichster Einfachheit bearbeitet. Einen stärkeren Beweis jedoch für sein glückliches Treffen des Volkstons geben die *von ihm selber geschaffenen* und in jenen Sammlungen sich vorfindenden Liedweisen, z. E. „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten", „Zu Straßburg auf der Schanz", „Ich hatt' einen Kameraden", „Morgen muß ich fort von hier", „Nun leb' wohl, du kleine Gasse", die gesungen werden, so weit die deutsche Zunge klingt und ein deutsches Herz schlägt, und die den Beweis liefern, daß nicht gerade das *Alter* eine Volksweise charakterisirt, und daß die Nachweisbarkeit der Entstehung einer solchen ihrem Werthe an sich nichts nimmt. Erschienen sind von solchen Sammlungen: 12 Hefte deutscher Volkslieder, für Männerchor gesetzt, 7 Hefte dergl. für eine oder zwei Singstimmen mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung, 4 Hefte ausländischer Melodien mit deutschen Texten, 2 Hefte unter dem Titel: „Stimmen der Völker", deutsche und ausländische Volksweisen enthaltend. — Außerdem sind von ihm gedruckt: vierstimmige Hymnen und dreistimmige Kanons, Liedertafelgesänge (für die tübinger Liedertafel), Lieder für eine Singstimme (darunter besonders die „Hohenstaufenlieder" und die drei Lieder aus der „Frithiofssage"), Kinder- und Schullieder, 72 an der Zahl, dreistimmige Turnerlieder. Endlich ist von seinen Kompositionen noch zu nennen: „Die kleine Lautenschlägerin" (Schauspiel mit Gesang, für häusliche Kreise bestimmt) und „Der Tod des Ajas" (Monolog aus der gleichnamigen Tragödie des Sophokles für eine Bariton- oder

Digitized by Google

Baßstimme in dem Rahmen eines Anfangs- und Schlußchors). Vieles Andere noch — Orchesterſachen, Kirchenſtücke u. ſ. w. — hinterließ er im Manuſcript. Ganz zum Schluß führen wir noch ſein dreiſtimmiges Choralbuch, eine kurzgefaßte Geſanglehre für Volksſchulen und Singchöre und eine Harmonie- und Kompoſitionslehre (ebenfalls kurzgefaßt) an.

Simikon oder **Simikion**, lat. Simicum, eine Art Harfe der alten Griechen, welche ſich von den übrigen Harfen nur dadurch unterſchied, daß ſie mit 35 Saiten bezogen war. Andere halten das Inſtrument für eine Art Pſalter und der Magadis ähnlich. Gewiſſes läßt ſich darüber nicht mehr ermitteln; genug, es war eins der größten Saiteninſtrumente der alten Griechen, das mit einem Plektrum oder mit den bloßen Fingern geſpielt wurde. Seinen Namen hatte es von ſeinem Erfinder, dem altgriechiſchen Muſiker Simos oder Simmikos, welcher kurz nach dem Zeitalter Homers lebte. Nach Plutarch ſoll indeß ein gewiſſer Pythoklides der Erfinder des S. geweſen ſein.

Simonelli, Matteo, ein berühmter römiſcher Tonſetzer des 17ten Jahrhunderts, zuerſt Schüler des Gregorio Allegri und dann des Orazio Benevoli, war von 1662 an im Kolleginm der päpſtlichen Kapellſänger angeſtellt, ſowie er auch an mehreren Kirchen Roms die Kapellmeiſterſtelle bekleidete. Er hat viele Meſſen, Motetten und Pſalmen hinterlaſſen, die ſich als Manuſcript in dem Archive der päpſtlichen Kapelle befinden, und die ihm, der Würde und einfachen Größe ihres Styles wegen, den Beinamen des „Paleſtrina des 17ten Jahrhunderts“ eintrugen. Bis in die neuere Zeit wurde die ſechsſtimmige Motette von ihm: „Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est“ am vierten Sonntag in den Faſten in der ſixtiniſchen Kapelle geſungen.

Simonin, ſ. Pollet (Marie Nicole).

Simons-Candeille (ſpr. Sſimong-Kangdellj'), Madame Amelie Julie, zuletzt Mad. Périé. Dieſer Künſtlerin iſt in dem Art. Candeille in Kürze ſchon gedacht worden; beſſere Nachrichten über ſie ſetzen uns jetzt in den Stand, ein Mehreres über ſie zu berichten. Geb. iſt ſie zu Paris am 31. Juli 1767 als die Tochter von Pierre Joſeph Candeille (ſ. d.), wurde von dieſem auch muſikaliſch ausgebildet und ließ ſich bereits in ihrem 13ten Jahre im Concert spirituel als Sängerin, Harfeniſtin, Klavierſpielerin und Komponiſtin hören. Darauf bereitete ſie ſich zur Laufbahn als Opernſängerin vor, betrat auch 1782 die Bühne der großen Oper und wurde alsbald engagirt. Aus unbekannt gebliebenen Gründen jedoch verließ ſie bereits 1783 das genannte Inſtitut wieder und trat zum Théâtre-français über, wo ſie bis ins Jahr 1796 (im recitirenden Drama) wirkte. In dieſem Zeitraume brachte ſie auch zwei Stücke — „La belle Fermière“ und „Bathilde“ — zur Aufführung, die ſie ſelbſt verfaßt und ſo eingerichtet hatte, daß ihre muſikaliſchen Talente darin auch zur Geltung kommen konnten, indem ſie — als Trägerin der Hauptrolle — als Sängerin, ſowie als Klavier- und Harfenſpielerin ſich produzirte. Nach ihrem Weggange vom Théâtre-français im J. 1796 bereiſte ſie Belgien und Holland, auf Theatern und in Konzerten auftretend, machte in Brüſſel die Bekanntſchaft des reichen Wagenbauers Simons und verheirathete ſich mit ihm im J. 1798.

Digitized by Google

Durch die politischen Ereignisse der Zeit jedoch erlitt Simons namhafte Vermögens-Einbußen und 1802 endlich mußte er sich fallit erklären, worauf beide Gatten es für gerathen hielten, ihre Ehe zu trennen. Mad. Simons-Candeille ging nun wieder nach Paris, gab Unterricht, schriftstellerte und komponirte (so z. E. schrieb sie Theaterstücke und Romane, brachte auch die komische Oper „Ida ou l'Orpheline de Berlin" auf die Bühne, welche aber ausgepfiffen wurde), und ging dann während der 100 Tage nach London, wo sie Konzerte gab. Nach Paris zurückgekehrt, erhielt sie von der bourbonischen Regierung eine Pension, heirathete dann im J. 1822 den Maler Périé und folgte ihm später nach Nîmes, wo er Direktor der Zeichnenschule wurde. 1831 wurde sie von einem Schlaganfall getroffen, kränkelte seit der Zeit und starb endlich, nach Paris gebracht, daselbst am 4. Februar 1834. — Als gedruckt sind von ihren Kompositionen anzuführen: Klaviertrio's, zwei- und vierhändige Klaviersonaten, viele Romanzen, Fantasien und Variationen für Klavier.

Simplice, s. Semplice.

Simrock, Nicolaus, der Begründer der unter dieser Firma existirenden und zu den bedeutendsten in Deutschland gehörenden Musikalienhandlungen, war geb. zu Bonn im J. 1755 und bis zum Jahre 1790 als Hornist in der kurfürstlichen Kapelle daselbst angestellt. Dann gründete er die genannte Handlung, die nach und nach in immer bedeutenderen Flor kam und deren Besitzer jetzt Peter Jos. S. ist.

Sin' al Fine (ital.) — bis zum Schluß. Der Ausdruck kommt vor, wenn ein Tonsatz nicht ganz, sondern nur bis zu einer gewissen Stelle, die dann Schlußstelle ist, wiederholt werden soll. Es stehen dann die Worte neben dem gewöhnlichen Wiederholungszeichen. Besteht ein Tonstück aus mehreren einzelnen Theilen und es soll zum Schluß nach dem letzteren derselben der erste oder die ersteren wiederholt werden, so steht: Da Capo sin' al Fine. Ueberhaupt muß in solchem Falle immer benannt werden, was wiederholt werden soll — bis zur Schlußstelle, die dann mit Fine bezeichnet worden ist.

Sine Keman, ein türkisches Instrument, das unserer Viola d'amour ähnlich, aber nicht so groß ist, und statt vier Seiten deren nur drei hat.

Sinfonia, Sinfonie, s. Symphonie.

Singakademie, s. Akademie.

Singbaß, nennt man diejenige Baßstimme, welche bei einem mit Instrumentalmusik verbundenen Gesangstück die Sänger ausführen, und welche oft von dem Baß der Instrumente abweicht.

Singbühne (hebr. Duchan), hieß der den Leviten (s. d.) zur Verrichtung ihres Dienstes durch ein Gesetz Davids angewiesene Platz im Tempel. Diese Bühne lag gegen Morgen, der Bundeslade gegenüber, und bildete amphitheatralisch aufsteigend fünf Stufen, deren jede etwa 4 Fuß breit war und 1 Fuß hoch über der andern lag. Sie erhob sich gegen 4 Fuß über den Vorhof, wo sich das Volk versammelte, und war durch eine kleine Mauer von demselben getrennt.

Digitized by Google

Singchor, s. Chor.

Singel-Korthol, s. Dulcian.

Singen, s. Gesang.

Singend, s. Cantabile und Cantando, auch Gesang (in der zweiten Bedeutung).

Singer, Edmund, ausgezeichneter Violin-Virtuos der neuesten Zeit, geb. den 14. Oktober 1830 zu Totis in Ungarn. Schon sehr frühzeitig ließen sich an ihm die Spuren musikalischen Talents wahrnehmen, und mit 7 Jahren erhielt er in Pesth, wohin seine Eltern inzwischen übergesiedelt waren, den ersten Violin-Unterricht bei einem gewissen Czindulka. Schon nach einigen Monaten jedoch erklärte dieser selbst, daß der begabte Knabe eines bedeutendern Lehrers bedürfe, den er auch bald in dem Konzertmeister Ellinger fand. In seinem 9ten Jahre kam Edmund dann unter die Leitung des Violin-Professors am pesther Conservatorium, Ridley Kohne, und trat unter dessen Auspizien auch bald öffentlich auf. So machte er u. A. in dieser Zeit mit seinem Lehrer eine Kunstreise nach Siebenbürgen und brachte von dieser die Diplome als Ehrenmitglied des herrmannstädter Musikvereins und des klausenburger Conservatoriums mit zurück. Nicht lange darauf begab er sich nach Wien, wo er noch Violinstudien bei dem vortrefflichen Böhm machte, und vom 14ten bis 16ten Jahre verweilte er in Paris, seinem Talente auch hier Anerkennung verschaffend. Nach Pesth zurückgekehrt, erhielt er die Stelle als Solo-Geiger und Orchester-Direktor an der Oper daselbst und bekleidete diese zwei Jahre lang, worauf er von 1848 bis 1853 Kunstreisen durch Deutschland machte. Sein eigentlicher Ruf datirt vom Jahre 1851 her, wo er im Gewandhause zu Leipzig spielte und wahrhaftes Entzücken hervorrief. Im J. 1853 ward er mit dem Titel eines großherzoglichen Kammer-Virtuosen in Weimar angestellt, und seit 1856 fungirt er daselbst als Konzertmeister. Daß er von Weimar aus noch unterschiedliche Kunstreisen unternommen, wird nicht Wunder nehmen; so hat er z. E. mit Glück in Holland konzertirt. — S. ist ein Spieler von durchgebildetster Fertigkeit, dabei ausgezeichnet durch einen wundervollen Ton und große Noblesse des Vortrages. Als Komponist hat er durch verschiedene Fantasien, Capricen, Charakter- und Salonstücke für sein Instrument sich bekannt gemacht.

Singfuge, eine Fuge für Singstimmen (und zwar für Chorgesang) mit oder ohne Instrumentalbegleitung, meist über kurze Textesworte, die aber einen so allgemeinen und dabei doch wichtigen Gedanken enthalten, daß er voraussetzlich ganze Massen von Menschen zur Theilnahme erregen und vereinigen kann. — Die Begleitung einer solchen Singfuge geht entweder mit den Singstimmen, oder tritt ausfüllend oder mit einem freien Gegensatz (z. B. einem Basso continuo oder einer obligaten Violinpartie) dazu, oder führt auch — was sehr selten ist — neben der Fuge der Singstimme eine besondere Fuge aus, so daß beide Chöre, der singende und der spielende, eine Doppelfuge bilden.

Singkomposition, s. Vokalmusik.

Singkunst, so viel wie Gesangskunst, die Kunst, vermittels der menschlichen Stimme einen Gesang regelrecht und schön vorzutragen.

Digitized by Google

Singlehrer, Einer, der in der Kunſt zu ſingen ſchulgerechten Unterricht ertheilt. Außer einer guten Methode gehört zu ſolchem Unterricht Kenntniß der Sprache, in der der Schüler das Meiſte ſingen ſoll, der Regeln der Harmonielehre und der Stimmwerkzeuge.

Singmethode, ſ. Geſangmethode.

Singquartett, ein Quartett für Singſtimmen (ſ. Quartett).

Singſchulen, öffentliche Anſtalten, in welchen der Geſang kunſtmäßig gelehrt wird. Auch nennt man ſo die Lehrbücher, in denen zum kunſtmäßigen Singen Anweiſung gegeben wird.

Singſpiel, ſ. unter Oper und Liederſpiel.

Singſtimme, ſ. Stimme.

Singſtück, ſ. Vokalmuſik.

Singtanz, ein bei Geſang- und Inſtrumentalmuſik ausgeführter Tanz. Man nennt einen ſolchen Tanz auch Reigentanz, und bei den Griechen hieß er Hyporchema.

Singterzett, ein von Singſtimmen vorzutragendes Terzett (ſ. Terzett).

Singvereine, geſellſchaftliche Vereinigungen zum Einüben und Aufführen von — meiſt mehrſtimmigen — Geſangwerken.

Sinistra (ital.), abgekürzt s. oder sin., ſ. Destra, wovon es der Gegenſatz iſt.

Sirene, ein Inſtrument zur Meſſung und Berechnung der Schallwellen, ſ. Akuſtik.

Sirmen, Maddalena de, geb. Lombardini, erblickte zu Venedig um 1735 das Licht der Welt und wurde auch daſelbſt im Conſervatorium der Mendicanti zur Sängerin und Violinſpielerin gebildet. Nach ihrem Austritt aus dem Conſervatorium ging ſie zur höheren Ausbildung im Violinſpielen noch nach Padua zu Tartini, ließ ſich dann viel in Konzerten hören und wurde allgemein dem berühmten Nardini an die Seite geſtellt. Nachdem ſie zu Paris im Concert spirituel mit großem Beifall aufgetreten war, kam ſie 1766 auch nach London und verweilte hier eine lange Reihe von Jahren, theils als Violiniſtin, theils als Sängerin ſich produzirend. Anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts war ſie an der italieniſchen Oper in Dresden engagirt, worauf ſie 1785 nach Italien zurückkehrte und dort — man weiß aber nicht, wann — ihr Leben beſchloß. In Streichtrio's und Violin-Konzerten iſt ſie auch als Komponiſtin aufgetreten. — Ihr Mann war der Violiniſt Ludovico de Sirmen, der an der Kirche Sta. Maria Maggiore zu Bergamo angeſtellt war, und von dem auch 1769 zu Paris Streich-Trio's herauskamen.

Sirventes (wörtlich eigentlich: Dienſtgedichte), Lieder der Troubadours, geſungen zuerſt im Dienſte der Heiligen und der Mutter Gottes, ſpäter in dem der Fürſten, Damen u. ſ. w. Ferner gebrauchte man ſie noch ſpäter als ſog. Rügenlieder, die ſoziale und politiſche Mißſtände ſatyriſch geißelten.

Siſter (nicht zu verwechſeln mit Siſtrum, ſ. den folg. Art.), ein in Bau und Behandlungsart der Guitarre ähnliches Inſtrument, daher auch deutſche Guitarre genannt. Es iſt mit ſieben Darmſaiten, die drei tieferen überſponnen,

Digitized by Google

bezogen, und in den Tönen groß G, klein c, f, g, eingestrichen c, e, g gestimmt. Für jeden Ton befindet sich ein Loch im Griffbrett, in welches der Stiel eines metallenen, mit feinem Tuch gefütterten Bügels paßt, der gleich einem beweglichen Sattel über den Hals wegläuft und rückwärts mit einer Schraube befestigt ist. Durch diese einfache Vorrichtung kann der ganze Bezug zu gleicher Zeit um sechs ganze oder halbe Töne erhöht oder verkürzt werden; somit erhält man eine Veränderung der Tonarten, während die Applikatur immerdar dieselbe bleibt, was natürlich die Behandlung sehr erleichtert.

Sistrum, ein Instrument der alten Aegypter, das kein anderes ist, als das unter Rappel beschriebene.

Siticines (Singular: Siticen), nannten die alten Römer diejenigen Blasinstrumentisten, welche bei Leichenfeiern mitwirkten.

Sivori, Camillo, ausgezeichneter moderner Violin-Virtuos, geb. zu Genua im J. 1818. Seine Eltern erkannten früh seine musikalischen Anlagen, und der glückliche Umstand, daß Paganini auf den Knaben aufmerksam wurde und ihm von seinem 9ten Jahre an einen zweijährigen Unterricht ertheilte, bewog sie vollends, seiner Neigung nicht entgegenzutreten, sondern ihn für die Kunst zu bestimmen. Schon in seinem 12ten Jahre erregte er in Paris und London Aufsehen. Seine Eltern waren jedoch so vernünftig, die Wunderkindschaft nicht weiter auszubeuten; sie kehrten nach Genua zurück und sorgten dort für die vollständigere Erziehung des Knaben und dessen fernere musikalische Ausbildung, die der Professor am Conservatorium, Giovanni Serra, leitete. Eine ganze Reihe von Jahren blieb er von dem öffentlichen Leben zurück, studirte die Theorie der Musik und arbeitete sein Violinspiel zur Vollkommenheit herauf. Erst 1839 trat er wieder öffentlich auf, zunächst in Italien; darauf ging er nach Rußland, bereiste dann Frankreich, England und Amerika, kehrte nach London zurück (1850) und verweilte hier drei Jahre. Seit 1853 ist er wieder auf Reisen. — Von etwaigen im Druck erschienenen Kompositionen dieses Virtuosen ist uns noch Nichts zu Gesicht gekommen.

Sixt, Johann August, geb. zu Geißlingen in Würtemberg um die Mitte des 18ten Jahrhunderts, war zuerst Organist in Heilbronn, dann in Straßburg und ging endlich gegen 1780 nach Frankreich resp. nach Lyon, wo er als Klavierlehrer sich niederließ. Gegen Ende des Jahrhunderts war er wieder in Deutschland, wenigstens gab er 1800 zu Augsburg Kompositionen heraus; spätere Nachrichten über ihn fehlen. Als Klavier- und Orgelspieler hate er seiner Zeit einen bedeutenden Namen, und komponirt wie publizirt hat er Klavier-Sonaten und Trio's, auch Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige).

Sixtinische Kapelle, der nach dem Orte seiner Wirksamkeit — der von Sixtus IV. (1471—84) erbauten Kapelle — so benannte Verein der päpstlichen Sänger (ital.: Capellani Cantori, Cantori apostolici oder pontefici), welcher sämmtliche gottesdienstliche Handlungen, die der Papst in Person verrichtet, oder denen er beiwohnt, mit Gesang zu begleiten hat. Dergleichen findet statt an 70 bis 80 Sonn- und Festtagen des Jahres, und zwar in der Sixtinischen Kapelle, wenn der Papst im Vatikan, oder in der (dieser genannten treu

Digitized by Google

nachgebildeten) Kapelle des Quirinal, wenn er in diesem residirt. Die Anzahl der Sänger besteht aus 32 dienstthuenden, wozu wohl auch noch ebenso viele pensionirte und überzählige hinzukommen. Die vorschriftmäßige Besetzung ist acht für jede der vier Stimmen. (Der Sopran und Alt wird dabei, weil in der päpstlichen Kapelle keine Frauenstimmen zugelassen werden, von Kastraten ausgeführt). Um aufgenommen zu werden, dürfen die Kandidaten nicht älter als dreißig Jahre, nie in kriminelle Untersuchung gerathen und müssen übrigens von anerkannt gutem bürgerlichen und schlichten Lebenswandel sein. Außerdem müssen sie unverheirathet leben, die erste Tonsur nehmen und stets Abbatenkleidung tragen: schwarzes Kleid mit einer Reihe Knöpfe, schwarze Halsbinde und dreieckigen niedrigen Priesterhut. In Hinsicht ihrer musikalischen Fähigkeiten müssen sie sich fünf verschiedenen Prüfungen unterwerfen; bis 1700 wurden nur gelehrte Contrapunktisten aufgenommen. Der Kapelle steht erstens ein Kapellmeister vor, der jedes Jahr aus den ordentlichen Mitgliedern derselben gewählt wird und mehr ein Ehren- als ein Dienstamt bekleidet; dann aber ein Kapelldirektor, welcher der eigentliche Anführer ist. Ferner besitzt das Institut einen Zahlmeister und einen Sekretär, dem zugleich das Amt eines Archivars und Geschichtschreibers obliegt, nebst vier Notenschreibern (Scrittori). Proben finden, außer zu den drei Miserere's, welche in der Charwoche gesungen werden, und in dem seltenen Falle, wo ein neues Werk einstudirt wird, durchaus nicht statt. Erwägt man, daß die Kapelle mehr als 500 verschiedene Gesangsstücke besitzt, von denen jedes ein oder höchstens ein paar Mal im Jahre gesungen wird, so sieht man, daß es hier auf eine beträchtliche Geschicklichkeit und Dressur ankommt. Die künstlerische Schwierigkeit des Kapelldienstes wird noch durch Nebenumstände vermehrt. Einem uralten Gebrauch der Kapelle zufolge wird nämlich nicht aus ausgeschriebenen Stimmen gesungen, sondern aus einem einzigen an anderthalb Ellen hohen, ungeheuren Folianten, hinter welchem sämmtliche Sänger, oft zehn und mehr Mann hoch, stehen, die kleinen vorauf, die großen dahinter. Sämmtliche Kompositionen der Kapelle ohne Ausnahme, selbst die neuesten, sind auf alte Weise geschrieben, d. h. ohne Taktstriche und in den Quadratnoten der alten Mensuralmusik. An jeder Seite des Pultes steht ein Sänger, welchem das Umblättern obliegt. Dies ist, so sonderbar die Bemerkung auch scheinen mag, ein wichtiges, ja höchst beschwerliches Amt. Einestheils sind die hohen und dicken Blätter sehr schwer zu regieren, anderntheils macht die geringe Anzahl Noten, welche auf den beiden Seiten stehen, ein fast ununterbrochenes Umblättern nöthig. Ist das Blatt von dem rechtsstehenden Sänger zur Hälfte umgewendet, so nimmt es der linksstehende in Empfang und legt es nieder. — Von der wunderbaren Wirkung des Gesanges und der Vortragsart, die sich durch Tradition immer von Einem zum Andern in der Kapelle fortgeerbt haben und nur diesem Sängerchor bekannt sein soll, sind vielfältige Schilderungen vorhanden. — Baini und Andere suchen den Ursprung der sixtinischen oder päpstlichen Kapelle, wie sie noch öfter genannt wird, bereits in den letzten Jahren Constantins des Großen oder unter dem Papst Sylvester I., etwa in dem Jahre 339; doch spricht für

Digitized by Google

diese Behauptung keine geschichtliche Urkunde. Die eigentliche Gründung derselben als selbstständige Korporation fällt unter die Regierung Gregors des Großen (590—603). Zu Anfang des 5ten Jahrhunderts mußten die Sänger aus den Diakonen der römischen Kirche gewählt werden; zu Ende des 6ten wurden die Subdiakonen dazu bestimmt. Um die Mitte des 7ten Jahrhunderts hatte die Kapelle eine gesetzmäßige Verfassung und mit dieser große Vorrechte erhalten, welche von den nachfolgenden Päpsten noch ansehnlich vermehrt wurden. Im J. 1057 hatte die Zahl der Subdiakonen nur aus sieben bestanden; diese nahm in der Folge und besonders unter Leo X. bedeutend zu; Julius III. beschränkte sie wieder auf 24 und Sixtus V. (1585—90) auf 21, mit der besonderen Verordnung, daß der Vorsteher, der bis dahin jedesmal ein inthronisirter Bischof gewesen war, fortan aus der Mitte der Sänger selbst gewählt werden sollte. Der erste nach dieser Verordnung gewählte Kapellmeister war Giovanni Antonio Merula (1587). — Das Archiv der Kapelle befindet sich in dem päpstlichen Palaste auf dem Monte Cavallo. Es enthält über 400 große Foliobände der seltensten und wichtigsten Produkte der älteren und neueren Kirchenmusik (besonders der italienischen) und dazu eine ebenso reiche Sammlung literarischer Urkunden: nämlich die vorschriftmäßig geführten Tagebücher der Kapelle. Verhältnißmäßig nur wenig ist von diesen Schätzen erst über die Mauern des Archivs hinausgedrungen.

Skalden, die alten Dichter und Sänger der skandinavischen Völkerschaften, auch Bragurmen genannt (von Bragur, Gesang). Sie zogen entweder wandernd umher oder standen im Dienste einzelner Edler (Jarls), welche sie gewöhnlich auch in die Schlacht begleiteten. Manche von ihnen waren zugleich selbst tapfere Helden. Sie standen in hohem Ansehn, und wurden nicht allein gern und reichlich verpflegt, sondern auch reich beschenkt, im Dienste der Könige selbst mit Lehnsgütern. Der Hauptinhalt ihrer in einer bilderreichen, erhabenen, oft dunkeln Sprache (Skaldskaparmal) abgefaßten Gesänge waren religiöse und geschichtliche Sagen, Heldenthaten, eigene sowohl wie fremde. Vollständig erhalten haben sich nur wenige Skaldengedichte, um so größer aber ist die Anzahl der Bruchstücke, die theils in der jüngern „Edda", theils in der „Heimskringla" aufbewahrt sind. Als der älteste der Skalden wird Bragi genannt, vielleicht nur eine mythische Personifikation der Skaldenpoesie überhaupt. Der letzte Skalde war Sturle Tordson um die Mitte des 13ten Jahrhunderts in Island, dem eigentlichen Vaterlande der Skalden. Die ältesten Skaldenlieder, welche noch vorhanden sind, stammen aus dem 6ten Jahrhundert; es sind die des Starkader (Sterkoddur), eines Schweden. Neben den Skalden gab es auch Skaldinnen, wie die Isländerin Thorfinna u. A.

Skindapsos, ein Instrument der alten Griechen, welches (nach Ptolemäus) von Skindapsos aus Eretria erfunden wurde, von dessen eigentlicher Beschaffenheit man aber sonst keine genaueren Nachrichten findet.

Skolien, die Rundgesänge, welche die alten Griechen bei fröhlichen Zusammenkünften, Eß- und Trinkgelagen u. s. w. anstimmten. Für ihren Erfinder galt Terpander von Antissa (650 vor Chr.). Das Wort selbst kommt her von σκολιος — schief, gewunden, verschränkt, was wahrscheinlich darauf hindeutet,

Digitized by Google

daß, wie überhaupt die Griechen bei ihren Gastmählern u. s. w. nicht saßen, sondern lagen, diese Lieder also ebenfalls in liegender (verschränkter) Stellung vorgetragen wurden.

Skuhersky, Franz, geb. im J. 1830 zu Opočno in Böhmen, erhielt frühzeitig Klavier-Unterricht und setzte in Prag, wo er das Gymnasium und dann, behufs des Studiums der Medizin, die Universität besuchte, seine musikalische Ausbildung fort; namentlich absolvirte er die dasige Organistenschule (die unter Pitschs Leitung stand) und hatte bei Kittl Kompositions-Unterricht. 1850 ging er nach Wien, um hier das Studium in der Medizin fortzusetzen, entsagte aber bald der letztern und warf sich der Kunst in die Arme. Nachdem er eine Zeit lang als Musikmeister bei dem Grafen Hartegg fungirt hatte, kehrte er 1812 nach Prag zurück, führte dort in Konzerten mehrere Orchesterwerke seiner Komposition und auch Fragmente aus seiner czechischen Oper „Samo“ auf und wurde endlich im J. 1854 als Kapellmeister des Musikvereins und Chordirektor an der Universitätskirche nach Innsbruck berufen, wo er gegenwärtig noch ist. Man spricht mit großer Anerkennung von seinem Talent, und sind von seinen Arbeiten bis jetzt Klaviersachen und Lieder im Druck erschienen.

Slama, Anton, geb. zu Prag am 4. Mai 1803, kam mit 12 Jahren auf das Conservatorium genannter Stadt und bildete sich während seines 6jährigen Verweilens in dieser Anstalt vorzugsweise auf der Trompete und Posaune (unter der Leitung von Franz Weiß) und auf dem Contrabaß (unter Wenzel Hause), auf dem letztern Instrumente besonders eine bedeutende Virtuosität erlangend. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium wurde er im Orchester der prager Oper abwechselnd bei der Trompete und Posaune verwendet, ging dann 1824 als erster Contrabassist nach Ofen und wurde endlich im J. 1829 in gleicher Eigenschaft an das wiener Hof-Opernorchester berufen. Nicht gar lange darauf wurde er als erster Contrabassist auch bei der Kapelle der Stephanskirche und als Professor der Posaune und des Contrabasses am Conservatorium zu Wien angestellt. Seine bedeutende Fertigkeit auf letztgenanntem Instrumente, für das er auch eine gute Schule herausgegeben (Wien, 1836), hat er in verschiedenen Konzertvorträgen bewundern lassen.

Slawjk, Joseph, geb. zu Ginetz in Böhmen, woselbst sein Vater Schullehrer war, am 1. März 1806, erhielt schon von seinem 4ten Jahre an Musik- und resp. Violin-Unterricht und machte so bedeutende Fortschritte, daß der Sekretär des Grafen von Wrbna diesen seinen Herrn auf des Knaben seltenes Musiktalent aufmerksam machte, der dann auch den Joseph auf seine Kosten zur höhern Ausbildung nach Prag auf's Conservatorium schickte. Hier wurde Pixis im Violinspielen sein Lehrer, und als er die Anstalt verließ, konnte er sich als vortrefflicher Geiger in Konzerten bewundern lassen. 1825 ging er nach Wien, machte auch dort Aufsehen, erhielt aber, seitdem er 1828 Paganini gehört, noch höhern Impuls bei seinem Weiterstreben, noch dazu, da ihm der genannte Meister mannigfache Rathschläge ertheilte und also sein Talent erkannte und schätzte. Nach Paganini's Abreise von Wien verließ auch S. diese Stadt und ging nach Paris, um daselbst unter Baillots Augen noch zu studiren, war aber

Digitized by Google

noch nicht lange in der französischen Hauptstadt, als er die Ernennung zum Mitglied der Hofkapelle in Wien erhielt und demnach dorthin zurückkehrte. In seiner Existenz nun so ziemlich gesichert, konnte er mit Muße an seiner Vervollkommnung arbeiten, zeigte auch bei jedesmaligem öffentlichen Auftreten die wunderbarsten Fortschritte und wurde stets mit Beifall überschüttet. Nachdem er noch im April des Jahres 1833 in Wien ein Konzert gegeben hatte, wollte er eine mehrmonatliche Kunstreise unternehmen, kam aber nur bis Pesth, wo er kurz nach seiner Ankunft vom Nervenfieber ergriffen wurde und diesem am 30. Mai des genannten Jahres erlag. — Er hat Verschiedentliches für die Violine komponirt; erschienen ist jedoch davon nur eine Fantasie und ein Potpourri.

Smanioso (ital.) — tobend, wüthend, dasselbe was Furioso (s. d.), jedoch seltener vorkommend als dieses.

Smith, John Christopher (und nicht Johann Christian, wie Gerber u. A. schreiben), ein Deutscher von Geburt und eigentlich Schmid geheißen. Er erblickte das Licht der Welt zu Anspach im J. 1712, kam aber schon frühzeitig mit seinen Eltern nach London und wurde hier mit 13 Jahren Händels Schüler. Nachdem er von seinem 20sten Jahre an verschiedene Opern auf die Bühne gebracht hatte (z. B. „Teraminta". „Ulysses", „Rosalinda", lauter englische Libretti), ging er mit einem Edelmann auf Reisen (im J. 1746), blieb mehrere Jahre auf dem Kontinent und kehrte dann nach London zurück, wo er seinen Lehrer Händel erblindet fand, und diesem nun insofern behülflich war, als er dessen Kompositionen zu Papier brachte und ihn bei seinen Oratorien-Aufführungen hülfreich an die Hand ging. Nach dem Hinscheiden Händels setzte er diese Aufführungen für eigene Rechnung fort, stand sich auch anfangs gut dabei, bis nach Verlauf mehrerer Jahre die Sache den Reiz der Neuheit verlor und nicht mehr ziehen wollte. Mit beträchtlichen materiellen Verlusten zog S. sich nun nach Bath zurück, wo er im J. 1795 starb. — S. war ein geschickter, aber kein origineller Komponist; seine besten Sachen sind immer nur Nachahmungen Händels. Außer den oben angeführten Opern sind noch folgende von ihm anzuführen: „The Fairies", „The Tempest", „Dario", „Issipile", „Ciro riconosciuto". Ferner komponirte er noch Oratorien, wie: „Paradise lost", „Nabal", „Gideon", „Judith", „Josaphat" u. s. w., dann Kantaten, Orgel- und Klaviersachen. Viele von den angeführten Sachen sind im Druck erschienen.

Smith, John Stafford, geb. zu Gloceſter um 1730 als der Sohn eines Organisten, von dem er auch den ersten Musikunterricht empfing. Nachgehends wurde er nach London geschickt, wo er unter der Leitung Boyce's seine musikalische Ausbildung vollendete, dann seiner schönen Stimme wegen in der königl. Kapelle als Sänger und endlich auch als Organist bei derselben angestellt wurde. Gest. ist er im J. 1826. Er hat viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge komponirt und herausgegeben; hauptsächliches Verdienst aber hat er sich erworben durch die Herausgabe der „Musica antiqua", einer Sammlung englischer Kirchenkompositionen aus der Zeit vom 12ten bis 18ten Jahrhundert, welche in 2 Bänden zu London im J. 1812 erschien.

Digitized by Google

Smorzando oder **Smorzato** (ital.) — verlöschend, abnehmend, daſſelbe, was Calando oder Diminuendo (ſ. d.).

Smrczka, Joſeph Chriſtian, geb. am 23. März 1766 zu Mühlhauſen in Böhmen, kam als Sängerknabe an die Kreuzherrenkirche nach Prag, verlegte ſich neben den Schulſtudien mit beſonderer Vorliebe auf das Violoncellſpielen und genoß den theoretiſchen Unterricht des Kapellmeiſters Johann Koţeluch. Sein Ruf als Violoncelliſt verbreitete ſich bald und die Folge davon war, daß ihn der Graf Czernin in ſeiner Hauskapelle anſtellte, worauf er nach Verlauf einiger Jahre als Konzertmeiſter des Fürſten Lamberg nach Wien berufen wurde. Hier lernte Kaiſer Joſeph II. ſein Talent kennen und ſchätzen und verlieh ihm endlich den Titel eines Kammer-Violoncelliſten. Nach Ausbruch des Türkenkrieges, der natürlich der Privatmuſik des Kaiſers, in welcher S. mitwirkte, zeitweilig ein Ende machte, unternahm letzterer mit dem Violiniſten Johann Toſt im J. 1788 eine Kunſtreiſe durch Deutſchland, verweilte dann ein halbes Jahr in Brüſſel am Hofe des damaligen Gouverneurs der Niederlande, Herzogs Albert von Sachſen-Teſchen, und ging endlich nach Paris, von wo ihn aber die Revolutionswirren im J. 1792 nach London trieben. Hier ſtarb er jedoch ſchon am 28. April 1793, den Ruf eines ſehr bedeutenden Künſtlers hinterlaſſend.

Snel, Francois, geb. zu Brüſſel am 30. Juli 1793, erhielt von Van der Planken den erſten Violin-Unterricht und bildete ſich dann nachgehends noch auf dem Conſervatorium zu Paris weiter aus, wo Baillot ſeine Violinſtudien leitete, Catel und Dourlen aber ihm Kompoſitions-Unterricht gaben. Nach Brüſſel zurückgekehrt, ward er daſelbſt als erſter Violiniſt am königl. Theater und nach der Revolution von 1830 bei demſelben Inſtitut als Orcheſterdirektor angeſtellt. In der Folge wurde er auch Kapellmeiſter an der St. Gudula-Kirche, Mitglied der Privatkapelle des Königs und Muſikmeiſter der Nationalgarde. Als Violinſpieler ausgezeichnet, hat er auch als Lehrer vortheilhaft gewirkt, und ſind von ſeinen Schülern u. A. Artot und Haumann zu nennen. Dann endlich hat er auch fleißig komponirt und ſind von ſeinen Arbeiten im Druck erſchienen: Kirchenſtücke, Duo's für Klavier und Violine, Stücke für Klavier allein, Romanzen, Militairmuſikſachen u. ſ. w. Außerdem kennt man von ihm noch mancherlei Violinſachen, Konzerte für verſchiedene Blasinſtrumente und Muſiken zu Balletten.

Soave (ital.) — ſüß, einſchmeichelnd, eine Vortragsbezeichnung, die ſich von ſelbſt erklärt.

Sobolewsky, Eduard. Ueber dieſen begabten Komponiſten und muſikaliſchen Schriftſteller haben wir nähere und authentiſche Nachrichten bis dato noch nicht zu erlangen vermocht, wir hoffen ſie in dem Nachtrag zu dieſem Werke geben zu können.

Sogner (ſpr. Sonjehr), Tommaſo, um die Mitte des 18ten Jahrhunderts zu Neapel geb., machte daſelbſt auf dem Conſervatorium della Pietà ſeine Muſikſtudien, und waren beſonders Sala, Guglielmi und Tritto ſeine Lehrer. Mit einer Kantate „Aci e Galatea“ trat er zuerſt vor die Oeffentlichkeit; dann ſchrieb er für Rom eine Buffa-Oper, die aber kein Glück machte. Nachgehends

Digitized by Google

fixirte er sich in Livorno, wo er als Kapellmeister an einer Kirche und Musiklehrer im J. 1812 noch am Leben war. Gedruckt sind von ihm Streichquartette und Klaviersonaten; außerdem kennt man Kirchensachen seiner Komposition. — Ein Sohn und Schüler von ihm war Pasquale S., 1793 zu Neapel geboren. Mit 19 Jahren schon war dieser als Cembalist am Theater zu Livorno angestellt; zu Ende des Jahres 1813 aber kehrte er nach Neapel zurück, schrieb hier in der Folgezeit mehrere Opern — z. B. „Amor per finzione", „Due consigli di guerra in un giorno", „Margherita di Fiandra", „Generosità e Vendetta" —, verfiel aber nach und nach in Liederlichkeit und Trunksucht und starb endlich, ganz heruntergekommen, im J. 1839 zu Nola in Campanien. Von seinem Kompositionstalent sprach man als von einem sehr schönen, wie er auch außerdem guter Klavierspieler war.

Sol, in der Guidonischen Solmisation die fünfte Stufe des Hexachords, und abgeleitet davon bei den Franzosen und Italienern und überhaupt Allen, welche die sieben Solmisationssylben als Tonnamen beibehalten haben, der Name des Tones G, der die fünfte Stufe in der Stammtonleiter unseres Tonsystems bildet.

Sola, Carlo Michele Alessio, geb. zu Turin am 6. Juni 1786, erhielt zuerst Unterricht auf der Violine von Pugnani, ging aber nach dieses Meisters Tode zur Flöte über, welche er unter Pipino's und Vondano's Leitung erlernte. Er erlangte bald eine gute Fertigkeit und demzufolge auch eine Anstellung im Turiner Opernorchester; diese gab er jedoch nach zwei Jahren auf, um in ein französisches Infanterie-Regiment als Musiker zu treten, bei welchem er vier Jahre verweilte. Darauf nahm er seinen Abschied und ging im J. 1809, nachdem er vorher eine Zeit lang im Schlosse Coppet als Musiklehrer bei den Söhnen der Frau von Staël gewesen, nach Genf, wo er Musikunterricht gab, nebenbei aber auch noch (bei Bideau, ehemaligem Violoncellisten an der pariser Comédie-italienne und gutem Theoretiker) Komposition studirte. 1810 gab er in Paris mehrere seiner Kompositionen heraus, ließ dann 1816 in Genf seine Oper „Le Tribunal" aufführen und ging endlich im J. 1817 nach London, wo er zu Anfang der 30er Jahre noch am Leben war. — Er hat zahlreiche Kompositionen in den Druck gegeben, als: Quartette und Trio's für Flöte nebst Streich- und anderen Blasinstrumenten, Flöten-Konzerte, Quartette für Klavier und Blasinstrumente, französische Romanzen und italienische Gesänge, viele kleinere Stücke für Guitarre allein und für Guitarre und Flöte.

Solcional, auch Salcional und Salicet, ein offenes Flötenregister in der Orgel, dessen Pfeifen eine sehr enge Mensur und einen der Violdagambe ähnlichen Ton haben. Es wird verschieden disponirt, kommt aber meist nur in sehr großen Orgeln vor.

Solère (sor. —lähr'), Etienne, geb. zu Mont-Louis am 4. April 1753, trat mit 14 Jahren als Klarinettist in das Musikkorps eines Infanterieregiments, nahm nach 12jährigem Dienste seinen Abschied und trat dann als erster Klarinettist in die Privat-Harmoniemusik des Herzogs von Orleans. Zu dieser Zeit nahm er auch noch bei Michel Yost Klarinett-Unterricht und ließ sich dann 1784 mit großem Erfolge im Concert spirituel hören. Nach dem Tode des Herzogs

Digitized by Google

von Orleans wurde er in der königl. Kapelle, und bei der Gründung des Conservatoriums in Paris an diesem Institut als Klarinett-Professor angestellt. Durch die eingreifende Reform des Conservatoriums im J. 1802 ging er, wie damals viele andere Professoren, seiner Stelle verlustig, wurde aber auf Lesueurs Vermittelung durch eine Anstellung in der Privatkapelle Napoleons entschädigt. Nach dem Tode Chelards des Aeltern erhielt er dessen Platz an der zweiten Klarinette im Orchester der großen Oper und starb in dieser Position im J. 1817. — Komponirt und publizirt hat er verschiedene Konzerte und Variationen für Klarinette, Duette für zwei Klarinetten, Fantasien für Klarinette und Klavier, Harmoniemusiken.

Sol fa, in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton c, auf welchen in dem Hexachorde von f stets die Sylbe sol fiel, nicht mehr diese Sylbe, sondern fa gesungen werden mußte. Das war der Fall, wenn der Ton c zum Ton h fortschritt und dadurch das Hexachord f, das kein h hatte, in das Hexachord von g modulirte, in welchem der Ton c, der nun nicht mehr zu dem Hexachord von f gerechnet werden durfte, weil er das obere Ende des Halbtons h—c ausmachte, die Sylbe fa hatte.

Solfeggio (spr. —fedscho). Die Grundbedeutung dieses italienischen Wortes ist: Singen der Tonleiter; jedoch versteht man hauptsächlich darunter: zunächst textlose Uebungsstücke für den Gesang, welche das Notenlesen und Treffen, dann aber auch (und vornehmlich) die Fertigkeitsbildung bezwecken, und ferner, auf Instrumente übertragen, überhaupt Tonstücke, welche bloß zu Uebungen im Notenlesen und Intervallentreffen bestimmt sind. Doch kommt in letzterer Bedeutung das Wort seltener vor. Das Singen der Solfeggi (wie der Plural von Solfeggio heißt), auch kurz Solfeggiren genannt, geschieht meist auf bloße Vokale und unter diesen vorzugsweise auf den Vokal a; doch giebt es auch dergleichen Uebungsstücke mit untergelegten Worten. — Das Solfeggiren nach den bekannten Guidonischen Sylben oder die eigentliche Solmisation (s. d.) bezog sich auf das von Guido selbst aufgestellte System von 22 diatonischen Tönen.

Solfeggiren, s. den vorhergehenden Artikel.

Solié, Jean Pierre, eigentlich Soulier (spr. Suljeh) geheißen, wurde zu Nimes im J. 1755 geboren und erhielt frühzeitig von seinem Vater, der als Violoncellist im Theaterorchester der genannten Stadt angestellt war, Unterricht in der Musik. Dann wurde er Sängerknabe bei der Kathedrale von Nimes und in seinen Jünglingsjahren gab er Gesangsunterricht, sowie er auch bei den Theaterorchestern verschiedener Städte des südlichen Frankreichs als Violoncellist fungirte. 1778 war er in Avignon; hier sollte Gretry's „Rosière de Salency" aufgeführt werden, da erkrankte kurz vor der Vorstellung der erste Tenorist und S. übernahm dessen Rolle. Er führte sie mit größtem Beifall durch, wurde auch gleich engagirt und blieb nun fernerhin beim Theater. Von Nancy aus, wo er 1782 sang, wurde er an die Comédie-italienne nach Paris berufen, machte aber hier kein Glück und kehrte deshalb nach Nancy zurück, von wo aus er sich nach Lyon begab und hier drei Jahre lang engagirt war. 1787 war er

Digitized by Google

wiederum in Paris und spielte an der Opéra-comique eine so untergeordnete Rolle, daß er bereits entschlossen war, dem Theater Valet zu sagen; da verschaffte ihm im J. 1789 der Zufall die Gelegenheit, den Tenoristen Clairval in einer ersten Partie zu remplaciren, und siehe da! der Erfolg war ein höchst günstiger. Man würdigte seine Geschicklichkeit im Gesang und sein musikalisches Wesen mehr und mehr, und als im Verlauf der Dinge seine Tenorstimme sich in einen Bariton verwandelte (wie das wohl hie und da geschieht), so schrieben Mehul und andere Komponisten eigens Partien für ihn, während vorher ein eigentlicher und ächter Baritonist an der Opéra-comique noch gar nicht existirt hatte. Ein neues Feld der Thätigkeit für ihn eröffnete sich im J. 1790 — das der dramatischen Komposition. Zu der Oper „Les Fous de Médine" nämlich verfertigte er in dem genannten Jahre einige Einlags-Arien, und das Glück, welches diese machten, bewog ihn, es nun auch mit der Komposition ganzer Opern zu versuchen. Lange Zeit indeß konnte er erst zu keinem Libretto kommen, bis er endlich im J. 1792 „Jean et Geneviève" auf die Bühne brachte, welche Oper durch ihre naiven, leichtfaßlichen Melodien viel Glück machte. Ihr folgten bis ins Jahr 1811 noch 25 andere Opern und Operetten, von denen sich „Le Secret" am längsten gehalten, auch in Deutschland Glück gemacht hat, und von denen als die besseren außerdem noch anzuführen sein dürften: „Le Jockey", „Le Chapitre second", „Le Diable à quatre", „Mademoiselle de Guise". Ueber die Schranken der schon oben erwähnten Leichtfaßlichkeit und Natürlichkeit geht keine dieser Opern hinaus. — Gestorben ist S. am 6. August 1812.

Soliva, Carlo, geb. zu Casal-Monferrato um 1792, erhielt auf dem Conservatorium zu Mailand seine musikalische Ausbildung, debütirte im J. 1816 erfolgreich mit der Oper „La Testa di bronzo", der in den nächsten Jahren „Le Zingare dell' Asturia" und „Giulia e Sesto Pompeo" folgten, und ging dann nachgehends nach Warschau, wo er am neu errichteten Conservatorium als Gesangsprofessor angestellt wurde. In dieser Stellung blieb er, bis der Ausbruch der polnischen Revolution allem Kunsttreiben in Warschau zeitweilig ein Ende machte, und siedelte nach Petersburg über, wo er als Gesanglehrer an der kais. Theaterschule angestellt wurde und zu Anfang der 40er Jahre noch wirkte. — Außer den oben erwähnten Opern kennt man noch Klaviersachen seiner Komposition, die auch im Druck erschienen sind.

Solmisation, der Gebrauch der sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la (gewöhnlich die Aretinischen Sylben genannt) zur Benennung der Töne und zum Solfeggiren. Das eigentliche Wesen der Solmisation findet man in Art. Alphabet dargethan, auf den wir also hier und überall verweisen, wo auf Solmisation hingedeutet ist.

Solo (allein), nennt man ein Tonstück oder einen Satz desselben, in welchem eine einzelne Stimme oder ein Instrument sich ganz allein, d. h. ohne alle Begleitung oder vor den anderen Stimmen hervortretend (als Hauptstimme) hören läßt. So hat man Klaviersolo's, Violinsolo's (soli) u. s. w., d. h. Tonstücke für das Klavier, die Violine u. s. w. allein; aber man nennt Violin-, Klavier-

Digitized by Google

(oder welches Instrument es nun eben ist) Solo auch einen Satz, in welchem die Violin- ꝛc. Stimme die Hauptstimme ist und die vorherrschende Melodie hat. Dann zeigt solo auch in einer von mehreren Instrumenten oder Singstimmen besetzten Partie eine Stelle an, die nur von einem der dieselbe Partie spielenden Instrumente oder nur von einem der dieselbe Stimme singenden Sänger ausgeführt werden soll. In diesem Sinne ist Tutti der Gegensatz von Solo, denn durch tutti wird angedeutet, daß wieder alle Stimmen oder Instrumente eine Partie zusammen spielen oder singen sollen.

Solo-Quartett, s. Quartett.

Solosänger und

Solospieler, vorzugsweise solche Sänger und Instrumentisten, die sich besonders zum Vortrage konzertirender oder obligater Partien herangebildet haben, im Gegensatz zu den Chorsängern und Ripienisten. Ihre Hauptaufgabe ist, ein Tonstück, wenn auch nach ihrer individuellen Empfindungsart, doch möglichst im Ausdruck des vom Tonsetzer demselben verliehenen Charakters vorzutragen. Fertigkeit und feiner Geschmack sind dabei unerläßliche Bedingungen.

Solostimme, im Allgemeinen eine Gesang- oder Instrumentalstimme, die nur von einem einzigen Individuum ausgeführt werden soll oder kann, im Gegensatz von Tuttistimme, die mehrfach besetzt, von mehr als einem singenden oder spielenden Individuum gleichzeitig vorgetragen wird. Die Stimmen in unseren Quartetten, Trio's u. s. w., die Singstimmen in Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. sind Solostimmen, die Partien in unseren Sinfonien, Ouverturen, in der Orchesterbegleitung zu Gesangstücken u. s. w. sind meist Tuttistimmen; selbst die der Blasinstrumente in Sinfonien ꝛc. sind meist für Tuttistimmen zu achten, weil sie bei großer Besetzung allerdings mehrfach besetzt werden. Näher bezeichnet der Ausdruck Solostimme eine für den Vortrag durch ein einziges Individuum bestimmte Partie gegenüber den begleitenden Tuttipartien, z. B. der Haupt- oder Prinzipalstimme in Konzertsätzen oder einzelner, besonders obligat gesetzter, oder um sanfteren, zarteren Schalles willen nur einfach zu besetzender Instrumente. — In ästhetischer Beziehung ist hier nur kürzlich zu sagen, daß Solostimmen sich zu Tuttistimmen verhalten wie das Individuum zu Massen. Das bestimmter und genauer Ausgeführte, das Feinere, persönlich Empfundene, auch das Ungebundene gehört dem Solo; das Allgemeinere, Massenhaftere, und darum mehr im Großen Ausgeführte, Kräftigere gehört dem Tutti.

Sol re, in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher auf dem Tone d oder g nicht die Sylbe sol, sondern re gesungen werden mußte. Bei dem Tone d kam der Fall vor, wenn die Melodie aus dem Hexachorde von g in das von c hinaufstieg, oder wenn auf e noch der Ton f folgte, wodurch der Halbton (mi fa) eine andere Lage bekam und angezeigt ward, daß die Melodie sich jetzt in dem Hexachord von c bewegte. Bei g geschah es, wenn es aufwärts aus dem Hexachord von c sich in das von f bewegte, oder also auf den Ton a noch h folgte, welcher Ton nur in dem Hexachord von f enthalten war.

Sol ut, in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, nach welcher

Digitized by Google

auf den Ton g oder c nicht sol, sondern ut gesungen werden mußte, was geschah, wenn das Hexachord von c in das von g, und das Hexachord von f in das von c hinaufstieg. Im Hexachord von c nämlich fällt die Sylbe sol auf g; begann mit diesem aber nun zugleich ein neues Hexachord, so mußte ut darauf gesungen werden; und im Hexachord von f fällt auf c die Sylbe sol, statt welcher aber ut genommen werden mußte, wenn auf d noch e und f folgte, was andeutete, daß jetzt die Melodie sich im Hexachorde von c bewegte.

Somis, Lorenzo, berühmter Violinspieler, geb. in Piemont gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, besuchte in seiner Jugend Rom und Venedig, um die Geigenmeister dieser Epoche, vornehmlich Vivaldi und Corelli, zu hören, und fixirte sich dann zu Turin, wo er königl. sardinischer Kapellmeister wurde. Er lebte in genannter Stadt noch 1735. Obgleich er zur Schule des Corelli gehört, dessen Styl er modernisirend nachahmte, bildete er sich doch eine besondere Manier, welche vorzüglich seine Schüler Giardini und Chabran (der auch sein Neffe war) fortpflanzten. Als gedruckt von seinen Kompositionen kennt man nur: Opera prima di Sonate a Violino e Violoncello, o Cembalo (Rom, 1722). — Eine Tochter von S., Anna Antonia, geb. 1710 zu Turin, zeichnete sich als Sängerin aus, verheirathete sich 1730 mit dem Maler Vanloo und folgte diesem nach Paris, wo sie mehrere Jahre an der großen Oper sang. Wahrscheinlich fällt die Zeit ihres Todes um 1760.

Sonate, ital. Sonata oder Suonata, ursprünglich der allgemeinste Ausdruck für einen Instrumentalsatz (und in diesem Sinne der Cantata, als allgemeinstem Ausdruck für einen Vokalsatz, entgegengesetzt), wurde später, da sich verschiedene Formen der Instrumentalmusik ausbildeten, in mehr als einem Sinne angewendet. Als bezeichnend führte man gewöhnlich den Wechsel des Tempo's an, aus welchem eine Reihe selbstständiger Sätze wurde. Diese waren in der Kammersonate (Sonata di camera) munter und lebhaft, meist Tänze, in der Kirchensonate (Sonata di chiesa, spr. — — Kjesa) sollten sie ernster, würdiger, auch wohl fugirt, kontrapunktisch gearbeitet sein. Man nannte aber Sonata auch einen einleitenden Satz entweder zu einer Gesangkomposition oder zu Reihe kleinerer Instrumentalstücke — der erste Satz der späteren Sonate. Jetzt bezeichnet die Sonate eine Komposition für Solo-Instrumente, welche aus mehreren durch Tempo, Takt und Tonart verschiedenen, aber der ursprünglichen Anlage und Haltung nach zu einem Ganzen verbundenen Sätzen besteht. Während in früherer Zeit nicht selten zwei Sätze (bei Dom. Scarlatti sogar bloß ein Satz) eine Sonate ausmachten, sind später drei oder vier Sätze die regelmäßige Zahl geworden (mitunter ist man jedoch wohl auch zu weniger Sätzen zurückgekehrt, wie z. E. Moscheles in seiner Sonate mélancolique, die nur aus einem Satze besteht). Von diesen Sätzen ist einer in langsamem Tempo, welches für den Ausdruck einer ruhigen und gefaßten, ernsten oder reichen Stimmung das naturgemäße erschien. Es wurde bald eine fast ausnahmslose Regel, diesen Satz in die Mitte zu stellen, nach dem ganz richtigen und natürlichen Gefühl, eine Stimmung, die in ihrem Grundcharakter eine ruhige, nach innen gekehrte ist, als das Resultat einer energisch und lebendig sich aussprechenden

Digitized by Google

Empfindung oder Leidenschaft hervortreten zu lassen, also diese zuerst und darauf jene darzustellen. Ließ man ja dem bewegtern Satze einen langsamen vorangehen, so hatte dieser nur die Bestimmung der Einleitung und Vorbereitung auf jenen, also keine selbstständig abgeschlossene Bedeutung. Der zweite Satz von lebhafter Bewegung diente zum Abschluß und hatte durchgängig einen fröhlichen, ja lustigen Charakter; diese Gattung der Musik war vorzugsweise für die gesellige Unterhaltung bestimmt und sollte daher einen angenehmen, heitern Eindruck zurücklassen. Wenn man einen vierten Satz anwandte, so hatte auch dieser wesentlich denselben Zweck, seine Form war regelmäßig die des durch J. Haydn ausgebildeten Menuetts (aus dem nachgehends wieder das Scherzo hervorging), er wurde dem langsamen Satz meistens nach-, mitunter auch vorangestellt. Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählig ihre jetzt bestimmte Form erhalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Struktur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinne bezeichnet wird, der eigentliche Ausgangspunkt für die Entwickelung der modernen Instrumentalmusik. Die wesentlichen Elemente desselben sind die Gliederung der Hauptmotive des ersten Theils und die Durchführung desselben im zweiten Theil. Nachdem die kontrapunktische Bearbeitung eines Thema's in streng geschlossener Form aufgegeben war, tritt in der Entwickelung der Sonate als der springende Punkt die charakteristische Ausbildung bestimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Passagen hervor, namentlich neben dem Hauptthema ein selbstständig ausgesprochenes, durch scharfe Abgrenzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Hauptdurtonart (C–dur — G-dur) oder in der Parallele der Hauptmolltonart (C–moll — Es–dur) auftritt. Dieses sind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derselben, ihre Verbindung durch Zwischenglieder, der Abschluß des Theils, wurden nicht weiter durch bestimmte Normen geregelt, als daß auch der Abschluß des Theils in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Uebergangs in die Haupttonart, um den ersten Theil zu wiederholen, trat sodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Ein oder mehrere der im ersten Theil benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrschend harmonischen, bald mehr thematischen Behandlung unterworfen, welche, indem sie aus den im Frühern liegenden Keimen mit lebendig treibender Kraft Blüthe und Frucht herauswachsen läßt, das Interesse steigert und zugleich die Rückkehr zum ersten Theil organisch vermittelt; hier ist auch die künstlerische Kraft konzentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum ersten Thema bewährt sich vor allem Genialität und Meisterschaft. Die Wiederholung des ersten Theils geschieht unter manchen Modifikationen, die zum Theil schon dadurch bedingt werden, daß das zweite Thema nun in der Haupttonart erscheint, in welcher der Satz schließt; außerdem können Veränderungen in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbesondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abschlusses angebracht werden, welche den wiederholten ersten Theil nicht bloß der Ordnung, sondern auch der Bedeutung nach als den dritten Theil erscheinen lassen. Der langsame

Digitized by Google

Mittelſatz und der Schlußſatz der Sonate haben nicht die beſtimmte und feſte Formentwickelung des erſten Satzes erhalten. Zwei ihrem Weſen nach leichtere Formen ſind in mannigfachen Modifikationen hauptſächlich für dieſelben in Anwendung gebracht (namentlich in den Sonaten Haydns, Mozarts und Clementi's): die der Variation und des Rondo. Dem langſamen Satze liegt in der Regel das Lied zu Grunde, er iſt daher oft ſeiner erſten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweiſe erhält dieſe Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwickelung, wie ſie im erſten Satze zur Regel geworden iſt. (Siehe Otto Jahns „Mozart" Bd. I. und IV., dem Obiges entnommen iſt, mit einigen kleinen Aenderungen natürlich, die der ſpeziellere Hinblick auf Mozart dort und die allgemeinere Faſſung für unſer Buch nöthig machten). — Die erſten Kompoſitionen in der Gattung der Sonate (d. h. in dem jetzt gäng und gäben Sinne) wurden um die Mitte nes 17ten Jahrhunderts oder etwas ſpäter geſchrieben, und zwar für Streichinſtrumente, Violine, Viole und Violoncell, in verſchiedener Anzahl, vielleicht auch ſchon, wie ſpäter häufig, mit einem Blasinſtrument, der Flöte, verbunden, und meiſtens begleitet von einem bezifferten Baſſe, der auf dem Klavier geſpielt wurde, ſo daß alſo dem letztern jedenfalls keine ſelbſtſtändige, konzertirende Rolle zukam. Solcher Werke exiſtiren viele, beſonders von dem berühmten Violiniſten Corelli (ſ. d.), wenngleich er in keinem Falle der Erſte war, welcher in dieſer Gattung ſchrieb. Seine Sonaten zeigen in der Form gegen Früheres, was auch ſchon Sonate genannt wurde, bereits den Fortſchritt, daß ihre Sätze meiſtens eine feſtere, weniger hin uud her ſchwankende und zugleich eine ausgeführtere Geſtaltung haben; manche darunter entfernen ſich aber noch durchaus nicht von der Art und Form der Suite (ſ. d.), welche überhaupt als die Vorläuferin der Sonate angeſehen werden muß. Der Erſte, welcher die Form der Sonate auf das Klavier anwandte, war Johann Kuhnau (ſ. d.), Seb. Bachs unmittelbarer Vorgänger im Kantorate an der Thomasſchule zu Leipzig. Die Form der einzelnen Sätze in ſeinen derartigen Arbeiten weicht freilich noch ſehr von der jetzigen Sonatenform ab, welche ſich durch die lange Praxis als die wahre bewährt hat, aber die Keime dazu laſſen ſich doch überall erkennen. Einen Fortſchritt in der Sonatenform, als Form eines einzelnen Satzes gefaßt, bekunden die Sonaten des Dom. Scarlatti (ſ. d.); der Zuſchnitt eines erſten Sonatenſatzes in jetzigem Sinne iſt in ihnen ziemlich feſtgeſtellt, wenn auch noch nicht in breiter Ausführung, und wenn auch das, was heutzutage als eins der Hauptmerkmale eines erſten Sonatenſatzes gilt — das zweite Thema — zumeiſt fehlt, oder doch nur ſchüchtern angedeutet iſt. Daß die Sonaten des Scarlatti aus einem Satze beſtehen, iſt ſchon weiter oben bemerkt worden. Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war trotz des durch Scarlatti Gewonnenen die Sonate noch immer nicht ganz von der Suite emanzipirt, d. h. es kamen immer noch viele Sonaten vor, welche den Suiten mehr oder weniger glichen oder in ſie hinüberſpielten; erſt von dem angegebenen Zeitpunkte an ſchälte ſich von Tag zu Tag entſchiedener die Sonate, wie wir ſie jetzt verſtehen, heraus, bis ſie durch Phil. Emanuel und Johann Chriſtian Bach, und nach dieſen durch Haydn ihre endliche, dem Weſentlichen nach, feſte

Digitized by Google

Formbestimmung erhielt. An die Genannten schließen sich, jeder in seiner Weise weiterbildend, Mozart und Clementi an, und der Titane Beethoven endlich hat die Sonatenform in einer Mächtigkeit, Fülle und Tiefe behandelt, die vorläufig wenigstens als ein krönender Abschluß zu betrachten ist. — (Ueber das Geschichtliche der Sonate vergl. Immanuel Faißts Abhandlung „Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate" in Bd. XXV und XXVI der Zeitschrift „Cäcilia", aus der Obiges zum Theil geschöpft ist.)

Soni mobiles, deutsch: bewegliche Töne, waren bei den Alten die mittleren Töne der Tetrachorde, weil nur diese in den verschiedenen Klanggeschlechten abgeändert werden durften. Dieselben wurden in drei Gattungen getheilt. Man hatte Mesopycni, die in dem enharmonischen Klanggeschlechte in der Mitte des getheilten halben Tons lagen, als: Parypate hypaton (e), Par. meson (f), Trite synemmenon (b), Tr. diezeugmenon (eingestr. c) und Tr. hyperbolaeon (eingestr. f). Ferner hatte man Oxypycni und Diatoni. Die Oxypycni sind die dritten Töne eines jeden Tetrachords und mit den Diatonis von gleicher Tongröße, nur in Ansehung der Verbindung im Tonsystem verschieden.

Soni stantes, griech. Estotes, deutsch unbewegliche Töne, also der Gegensatz von Soni mobiles, waren bei den Griechen und Römern die beiden äußeren Töne eines Tetrachords, weil sie in allen drei Klanggeschlechtern unveränderlich waren. Man unterschied sie nach zwei Arten: Barypycni und Apycni. Die Barypycni waren die, welche in jedem Tetrachord die ersten sind, und die Apycni die, welche mit den Tönen, durch welche die dichten Klanggeschlechter gebildet wurden, nicht in Verbindung standen.

Sonnleithner, Christoph, geb. am 28. Mai 1734 zu Szegedin in Ungarn, kam schon in seinem 2ten Lebensjahre als elternlose Waise nach Wien zu seinem Oheim Bindel, Subkantor an der Stephanskirche, und wurde von einem andern Oheim, Leopold Sonnleithner, der Steuer-Controleur und zugleich Chor-Regent in der leopoldstädter Pfarre war, frühzeitig in der Musik unterrichtet. — Nach Absolvirung des Jesuiter-Gymnasiums studirte er Jurisprudenz und Philosophie und stieg mit der Zeit zu einem der ersten Rechtsgelehrten seiner Zeit auf. Die Musik hörte er nie zu kultiviren auf, pflegte stets des Gesanges und des Instrumentalspiels und komponirte namentlich fleißig, nachdem er in der Tonsetzkunst von Pirk (der auch Kaiser Josephs II. Lehrer gewesen) unterrichtet worden war. So kannte man von ihm viele Sinfonien, Quartette, Konzertstücke, sowie größere und kleinere Kirchensachen, denen man Gutes nachrühmte. Gest. ist S. am 25. Dezember 1786. — Sein ältester Sohn, Joseph S., 1765 geb., der auch Jurist wurde, in den Staatsdienst trat und als Regierungsrath und Hofagent am 26. Dezember 1835 zu Wien starb, war ebenfalls ein vielseitig gebildeter Musiker. Er beabsichtigte die Herausgabe einer Auswahl musikalischer Kunstprodukte der größten Meister aller Länder, Völker und Zeitalter, unternahm auch deshalb eine mehrjährige Forscherreise; das Werk, auf 60 Foliobände berechnet, kam aber aus Mangel an Unterstützung nicht zu Stande. Dagegen gelang es ihm, die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und das daraus hervorgegangene Conservatorium in Wien zu be-

Digitized by Google

gründen — Institute, welche bekanntlich noch jetzt bestehen und denen er seine stete Theilnahme widmete, namentlich durch Geschenke an Instrumenten, Musikalien, Manuscripten ꝛc. Noch ist zu bemerken, daß er sehr umfangreiche Materialien zu einer Geschichte der Musik handschriftlich hinterlassen hat. — Auch der zweite Sohn Christoph S's, gest. 1832 als in den Adelstand erhobener Hof- und Gerichtsadvokat, Professor der Rechte u. s. w., war ein tüchtiger Sänger und gebildeter Musiker überhaupt.

Sonomètre, franz. Name des Monochords (s. d.), wie überhaupt aller derjenigen aus letzterem hervorgegangenen klangmessenden Maschinen.

Sons harmoniques (spr. Sßong armoniqu'), französischer Name der Flageolet-Töne auf Geigeninstrumenten (s. Flageolet).

Sontag, Henriette, eine der berühmtesten und vortrefflichsten Sängerinnen der neueren Zeit. Sie wurde zu Koblenz am 3. Januar 1806 geb. (und nicht, wie bisher immer angegeben wurde, am 13. Mai 1805), und ihre Eltern waren geachtete Schauspieler. Im Alter von sechs Jahren kam sie mit ihrer Mutter nach Darmstadt, erregte durch ihre schöne Stimme schon damals Aufmerksamkeit und ergötzte allgemein durch ihr lebhaftes und graziös-naives Wesen. Bald konnte sie auch in Kinderrollen auftreten und in ihrem 8en Jahre hatte ihre Stimme schon eine merkwürdige Festigkeit gewonnen. Nachdem sie mit 9 Jahren ihren Vater verloren hatte, kam sie mit ihrer Mutter nach Prag, trat ins dasige Conservatorium und verbrachte vier Jahre eifrigster Studien in dieser Anstalt. Im Gesang wurde sie von Bayer und hauptsächlich von Mad. Czegka unterrichtet. Ihr Abgang vom Conservatorium war zugleich durch ihren ersten größeren theatralischen Versuch bezeichnet; die plötzliche Erkrankung der ersten Sängerin an der prager Oper nämlich war die Veranlassung, daß man der 15jährigen Henriette die Partie der Prinzessin in „Johann von Paris" übertrug — ein Beweis des Vertrauens, welches man in ihre Fähigkeiten setzte und welches sie auch durch die wackerste Durchführung der Rolle rechtfertigte. Bald darauf ging sie mit ihrer Mutter nach Wien, wirkte hin und wieder an der deutschen und italienischen Oper mit und profitirte während eines vierjährigen Aufenthalts in der österreichischen Hauptstadt bedeutend durch das Hören bedeutender Gesangskünstler, darunter vornämlich der berühmten Fodor-Mainvielle, die ihr Vorbild und Muster wurde. 1824 verließ sie Wien und ging auf Reisen; u. a. sang sie in Leipzig, von wo aus sich eigentlich ihr Ruf in Deutschland zu verbreiten anfing. Noch in demselben Jahre erhielt sie ein Engagement am königstädtischen Theater in Berlin, wurde bald der Liebling des dortigen Publikums und benutzte im J. 1826 einen erhaltenen Urlaub zu einer Reise nach Paris. Hier sang sie von Mitte Juni bis Ende Juli an der italienischen Oper und bezauberte Alles durch die Liebenswürdigkeit ihrer Leistungen und ihrer Persönlichkeit, ging Ende September, nach Gebrauch der Seebäder in Boulogne, nach Berlin zurück, unterwegs in verschiedenen Städten gastirend, und wirkte wieder bis Ende des Jahres 1827 am königstädtischen Theater. Während der Jahre 1828 und 1829 sang sie unter endlosen Triumphen abwechselnd in Paris und London; inzwischen aber hatte sie sich mit dem Grafen

Digitized by Google

Rossi, der bei der sardinischen Gesandtschaft in Berlin angestellt war, verheirathet, führte aber noch nicht dessen Namen, da seine Familie gegen die Heirath war. Da beschloß die Sängerin im J. 1830, sich von der Bühne zurückzuziehen und sang auch zum letzten Male in Paris im Januar des genannten Jahres; darauf machte sie noch eine größere Reise, aber nur als Konzertsängerin auftretend, und kam auf dieser auch wieder nach Berlin. Hier ließ sie sich bereden, noch einmal die Bretter zu betreten, feierte noch einmal in Rossini's „Semiramis" glänzende Triumphe (am 19. Mai 1830) und sagte dann der dramatischen Laufbahn Valet (doch nicht für immer, wie wir weiter unten sehen werden). Nachdem nun ihre Heirath öffentlich deklarirt worden, lebte sie in der Folgezeit abwechselnd im Haag, in Frankfurt a. M., Petersburg und Berlin, in welchen Städten ihr Mann Gesandtschaftsposten bekleidete, bis das Jahr 1848 ihren Vermögensumständen so harte Schläge versetzte, daß sie, schon ihrer Kinder wegen, sich entschließen mußte, die Künstlerlaufbahn wieder aufzunehmen. So trat sie denn als Madame Sontag vom Jahre 1849 ab zu Paris und London wieder in der italienischen Oper auf, sang auch darauf in verschiedenen Städten Deutschlands, überall mit dem alten Enthusiasmus begrüßt, und ging endlich im J. 1852 nach Amerika. Hier sammelte sie zuerst in den Vereinigten Staaten Ruhm und Dollars und wurde dann für die italienische Oper in Mexiko engagirt. Am 5. Mai 1854 traf sie in genannter Stadt ein und wurde gleich von Anfang der Gegenstand der aufgeregtesten Bewunderung des Publikums. Auf den 11. Juni war „Lucrezia Borgia" angesetzt, worin sie die Titelrolle singen sollte. Aber an demselben Tage ergriff sie die Cholera, welche in der Stadt schon seit mehreren Tagen ihre Opfer forderte. Der Krankheitsanfall war furchtbar und ließ gleich von Anfang an nur geringe Hoffnung für ihr Leben; dennoch gelang es, ihn zu bekämpfen, und am 16. betrachtete man die Künstlerin als außer Gefahr. Vergebliche Täuschung! Nach wenigen Stunden bekam sie einen Rückfall und am 17. früh Morgens hauchte sie ihr Leben aus. Mit ihr ist eine der liebenswürdigsten und begabtesten Vertreterinnen der wahren Kunst des Gesanges zu Grabe gegangen, der Kunst, welche die italienische und deutsche Schule vereinigte und durch das geistige Element, das ihre vollendete Technik durchdrang, den Triumph der Kunst über den rohen Materialismus feierte. Als dramatische Sängerin speziell war die Domäne ihrer vorzüglichsten und kaum je übertroffenen Wirksamkeit das Weiche und Schmelzende einerseits und das Graziöse, Leichthingaukelnde andererseits; für Passionirtes, Hochtragisches hatte sie weniger das Zeug.

Sonus (lat.) — der Schall, Klang; ehedem bezeichnete man in der römischen Kirche mit diesem Worte auch den Gesang: Venite exultemus etc., welcher der 95ste Psalm ist.

Sopra (ital.) — oben, kommt in der Musik nur mit come in Verbindung vor, nämlich: come sopra — wie oben, d. h. wenn Etwas, Tempo oder auch ein Satz oder eine Stimme wie eine vorhergehende genommen und vorgetragen werden soll.

Sopran oder **Discant**, die höchste der vier Hauptstimmen, in welche man

Digitized by Google

den Umfang aller Töne, welche die menschliche Stimme hervorbringen kann, eintheilt. Sie wird deshalb von den Italienern auch Soprano und von den Franzosen Dessus (spr. Dessüh) genannt. Oft giebt man ihr auch den Namen Canto (von cantare — singen), und vermuthlich zwar deshalb, weil sie in dem mehrstimmigen Gesange den Hauptgesang führt. Nur Frauenzimmer, Knaben (vor der sogen. Mutation) und Kastraten können die Höhe dieser Stimme erreichen. Weil aber selbst diese hohen Stimmen von verschiedenem Umfang sind, so unterscheidet man zwei Gattungen derselben, und nennt diejenige Discant- oder Sopranstimme, welche sich von dem eingestrichenen c bis wenigstens zum zweigestricheuen a und noch höher erstreckt, den hohen Discant, diejenige aber, welche einen nicht so hohen, aber nach der Tiefe hin wenigstens bis zum kleinen a und g erweiterten Umfang hat, den tiefen Discant, oder ital. mezzo soprano (Mezzo-Sopran), franz. Bas-dessus (spr. Bah-dessüh), zuweilen auch hohen Alt.

Sopranist, Einer der Sopranstimme (den Discant) singt, ein Discantist.

Soprano, s. Sopran und Discant.

Sopranschlüssel, s. Discantschlüssel.

Sor, Fernando, ausgezeichneter Guitarren-Virtuos und angenehmer Komponist, wurde geb. zu Barcellona am 17. Februar 1780 und zeigte schon frühzeitig überraschende musikalische Anlagen, welche zuerst im väterlichen Hause und dann weiter im Kloster Montserrat ausgebildet wurden. Ungefähr 17 Jahre alt, verließ er das genannte Kloster und kehrte nach Barcellona zurück, wo er durch die Vorstellungen einer guten italienischen Operngesellschaft viel profitirte, dann für dieselbe auch eine Oper „Telemacco“ komponirte, welche mit Glück zur Aufführung gebracht wurde. Einige Zeit nachher ging er nach Madrid, fand hier mehrere Protektoren in der aristokratischen Welt und komponirte fleißig und mit Anerkennung. — Nach dem spanischen Kriege, den er als Hauptmann mitmachte, ging er mit den Anhängern des Königs Joseph nach Frankreich, wurde in Paris von Mehul, Berton und Cherubini freundlich aufgenommen, begab sich jedoch nach nur kurzem Aufenthalte nach London und begründete hier seinen eigentlichen Ruf als Guitarrist, sowie er auch daselbst die Oper „La Foire de Smyrne“, verschiedene Ballette, Klavier- und Guitarrensachen, italienische Arietten u. s. w. komponirte und zum Theil auch herausgab. Dann reiste er nach Rußland (um 1825), machte sich dort ebenfalls als Virtuos und Komponist vortheilhaft bekannt, und kehrte dann nach Paris zurück, von wo er jedoch bald wieder nach London ging und hier ein Ballet und die Feenoper „La belle Arsène“ komponirte und zur Aufführung brachte. 1828 war er wieder in Paris, wo er sich aber trotz der Achtung, die man vor seinem Talent hatte, keine Position erringen konnte und in sehr kümmerlichen Verhältnissen lebte, bis er nach langer und schmerzhafter Krankheit am 13. Juli 1839 starb. Die meisten seiner Guitarren-Kompositionen sind, ebenso wie seine vortreffliche Guitarrenschule, in Paris erschienen.

Sordeline, s. Surdeline.

Digitized by Google

Sordin-Fortepiano hieß ehedem, zum Unterschiede von **Pantalon**, jedes Klavier, welches einen Dämpfer hatte.

Sordino, s. Dämpfer.

Sordo, fem. sorda (ital.) — gedämpft, d. h. mit Gebrauch des Dämpfers (s. d.); daher Violino sordo — gedämpfte Violine, Viola sorda — gedämpfte Viola u. s. w., was dasselbe ist als Violino oder Viola con sordino — Violine oder Viola mit Dämpfer.

Sordoni, s. d. folgenden Artikel.

Sordun, ein veraltetes Blasinstrument von Holz, welches, sowie unser Fagott, eine zweifache Röhre hatte und mittels eines Rohres intonirt wurde. Es unterschied sich von dem alten Fagotte oder Dolcian dadurch, daß sein Corpus kleiner war und außer den gewöhnlichen sechs Tonlöchern für die Finger an der Seite noch sechs andere Tonlöcher hatte, welche mit den Ballen an den Händen bedeckt wurden. Man bediente sich des Instruments in verschiedenen Dimensionen. Die beiden größten Gattungen wurden vermöge einer solchen gebogenen Röhre angeblasen, wie an dem Fagott das S. Die kleineren Gattungen hatten über dem Rohre noch eine Kapsel oder Büchse mit einem Mundloche wie die Schalmeyen, und unter diese Gattungen von Sordun gehört auch das alte Instrument, welches man gewöhnlich Kort-Instrument nannte, und dessen Umfang sich vom Contra-B bis zum kleinen b oder eingestrichenen c erstreckte. Die größte Art von S. erreichte in der Tiefe Contra-F, und in der Höhe das kleine d; die kleinste Art hingegen hatte eine Scala vom großen B bis zum eingestrichenen c. Die mittleren Gattungen waren von verschiedenem Umfange. Alle Sordun-Instrumente zusammen wurden unter dem ital. Namen Sordoni begriffen. — In der Orgel ist Sordun (auch Sordunbaß oder Sordunregal genannt) ein offenes Schnarrwerk, dessen Pfeifen von Holz oder auch von Zinn verfertigt werden. Im Manual steht dasselbe gewöhnlich zu 8′ und im Pedal zu 16′; doch kommt es auch im Pedal zu 8′ vor, wo es dann aber im Manual fehlt. Der Ton ist weniger schnarrend als die Posaune, doch nicht so angenehm wie der Violenbaß.

Sorge, Georg Andreas, geb. zu Mellenbach im Fürstenthum Schwarzburg am 30. März 1703, erhielt den ersten Unterricht im Singen, Klavier- und Orgelspielen bei dem Kantor und Organisten Walther in seinem Geburtsort und bei dessen Substituten Caspar Tischer, sowie er im Violinspielen von dem nachmaligen Pfarrer Holzhey unterwiesen wurde. Als der genannte Tischer als Hoforganist nach Schnei ging, folgte ihm S. dahin und blieb noch zwei Jahre unter seiner Leitung, worauf er dann nach Meuselbach (im Schwarzburgischen) sich begab und bei dem dasigen Pfarrsubstituten Wintzer tüchtige wissenschaftliche Studien machte. So wurde er 19 Jahre alt; der Ruf seiner musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten hatte sich inzwischen verbreitet, so daß er — eben in seinem 19ten Jahre — als gräfl. reuß-plauischer Hof- und Stadt-Organist nach Lobenstein berufen wurde. In dieser Stellung blieb er bis an seinen am 4. April 1778 erfolgten Tod. — Angesehen wie S. seiner Zeit als Klavier- und Orgelspieler war, schätzte man ihn auch als Komponisten. Gedruckt

Digitized by Google

erschienen von seinen Arbeiten Orgelpräludien und Fugen, Klavierfonaten und Sonatinen, Orgelsonaten, Flötenduo's u. s. w.; eine bedeutende Anzahl von Kirchenstücken, Gelegenheits-Kantaten, Orgel- und Klavierwerken hat er im Manuscript hinterlassen. Die meiste Bedeutung indeß hatte er als theoretischer Schriftsteller, und es sind vom Jahre 1741 an bis einige Jahre vor seinem Tode eine ziemliche Anzahl größerer und kleinerer Werke über Intervallenverhältnisse, über Stimmung und Temperatur, über den Monochord, über Orgelbau, ferner eine Generalbaß- und Kompositionslehre u. s. w. erschienen, deren spezielleren Titel man bei Gerber nachlesen möge, und die ihn außerdem auch in mancherlei Streitigkeiten verwickelten (mit Marpurg, Schröter u. s. w.), welche er in Zeitschriften und kleineren Broschüren auf die damalige etwas sehr grobe Weise der polemisirenden Musikschriftsteller ausfocht.

Soriano, Francesco, ein berühmter Tonsetzer, geb. zu Rom im J. 1549. Mit 15 Jahren wurde er Singknabe in der Kirche S. Giovanni in Laterano und wurde von den Kapellmeistern Annibale Zoïlo und Barth. Roy musikalisch unterrichtet. Nach Verlust seiner Knabenstimme wurde er eine Zeit lang Schüler des Giov. Batt. Montanari und trat dann in die Schule des Giov. Maria Nanini, wo ihn zuletzt der große Palestrina unterrichtete. 1587 wurde er Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore, vertauschte aber schon 1589 diese Stelle mit einer gleichen an der Kirche S. Luigi de' Francesi; welche er 10 Jahre bekleidete. Dann wurde er 1599 an die Kirche S. Giovanni in Laterano berufen, trat aber schon das Jahr darauf wieder bei Sta. Maria Maggiore ein, wo er auch eine Präbende erhielt, und blieb hier bis ins Jahr 1603, in welchem er an die Kirche S. Pietro in Vaticano kam (natürlich immer als Kapellmeister). Gest. ist der gelehrte Tonsetzer im J. 1620. Gedruckt erschienen von ihm Madrigalen, Messen, Kanons, Psalmen, Villanellen u. s. w.

Sortita (wörtlich eigentlich: Herausgang), ein italienischer Theater-Ausdruck für die Auftritts-Arie der ersten Sänger in ihrer ersten Scene.

Sospiren, s. Pause.

Sostenuto (ital.) — gehalten, mit ausgehaltenen Tone, bedeutet, daß eine mit diesem Worte bezeichnete Stelle oder ein ganzes Tonstück durchaus maßvoll und mit dem vollen, unverkürzten Zeitwerthe der Noten, also mit Gewichtigkeit, vorgetragen werden soll. Das Wort S. kommt oft als Nebenbestimmung zu den Bezeichnungen langsamer Tempi hinzu, z. E. Adagio sostenuto, Largo sostenuto u. s. w.

Soto, Francesco, geb. 1534 zu Langa (zur Diöcese Osma gehörig) in Spanien, kam in seiner Jugend nach Rom, wurde daselbst 1562 in das Collegium der päpstlichen Kapellsänger aufgenommen, trat dann 1575 als Freund Filippo Neri's in die von demselben gestiftete Congregation des Oratorio, daselbst die Musik dirigirend, und starb endlich am 25. September 1619. Er ließ 1588 das dritte Buch der von Palestrina und anderen Meistern für das Oratorio gesetzten Laudi spirituali drucken (die ersten beiden Bücher waren von Animuccia herausgegeben), vereinigte diese drei Bücher 1589 in einem einzigen,

Digitized by Google

stark vermehrten Bande, und ließ endlich 1591 noch ein viertes Buch solcher Laudi, worin sich auch Stücke seiner eigenen Komposition befinden, im Druck erscheinen.

Sotto voce (ital., spr. — Wohtsche) — mit gedämpfter Stimme, geringer Tonstärke.

Soußmann (oder Sußmann), Heinrich, trefflicher Flöten-Virtuos, geb. zu Berlin im J. 1796, erhielt frühzeitig Musik- resp. Violinunterricht und machte gute Fortschritte; doch wendete er sich nachgehends der Flöte als Hauptinstrument zu und nahm sich den Kammermusikus Schröck zum Vorbilde. Sein Musiktreiben wurde im J. 1813 insofern unterbrochen, als er dem Aufrufe zu den Waffen folgte und zuerst als Reich'scher Jäger, dann als Hautboist im Regiment Colberg die Feldzüge von 1813—1816 mitmachte, auch bei Belle-Alliance in der Brust verwundet wurde. Nach Berlin zurückgekehrt und wiederhergestellt, nahm er das Flöteblasen mit erneutem Eifer wieder auf, hatte auch bei Zelter etwas theoretischen Unterricht und wurde Accessist in der königl. Kapelle. Zu einem vorzüglichen Flöten-Virtuosen von schönem Ton und großer Fertigkeit herangereift, nahm er 1821 die Stelle eines ersten Flötisten am kaiserl. Hof-Opernorchester in Petersburg an, besuchte 1837 Deutschland wieder, mit größtem Beifall Konzerte gebend, starb aber endlich im J. 1848 zu Petersburg in Geisteszerrüttnng. — Komponirt und herausgegeben hat er Flötenduette und Quartette, Variationen und andere Konzertsachen für Flöte, eine Serenade für Flöte und Guitarre, ein Trio für zwei Flöten und Klavier u. s. w.

Sowinski, Albert, der Sprößling einer alten polnischen Adelsfamilie und geboren zu Ladyzyn (in der Ukraine) ums Jahr 1803, erhielt in seinem väterlichen Hause den ersten Klavier-Unterricht, und ging dann nachgehends nach Wien, wo er als Pianist unter Czerny's und Leidesdorfs Leitung sich noch weiter ausbildete, bei Seyfried und Gyrowetz aber Kompositionsstudien machte. Nach mehrjährigem Verweilen in der österreichischen Hauptstadt bereiste er Italien als Konzertist, kam dann 1830 nach Paris und, ließ sich hier, nachdem er mit Erfolg in verschiedenen Konzerten aufgetreten war, als Musiklehrer und Komponist nieder. 1842 konzertirte er in London, kehrte aber wieder nach Paris zurück und lebt wohl noch daselbst. — Herausgegeben hat er zahlreiche Fantasien, Rondo's und Variationen für Klavier; dann auch Exercicen und ein Konzert für dasselbe Instrument. Außerdem hat er Anfangs der 40er Jahre in Paris eine Ouvertüre und eine Sinfonie aufführen lassen, ist auch endlich in Fétis' „Revue musicale" als musikalischer Schriftsteller aufgetreten.

Späth, Andreas, geb. zu Roßach bei Koburg am 9. Oktober 1792, erhielt frühzeitig beim Schullehrer des genannten Ortes, Walter, Musikunterricht, und ließ damals schon gute Anlagen zur Komposition wahrnehmen. 1810 kam er in die Koburger Hofkapelle, studirte im Seminar der genannten Stadt und unter Leitung des Kammermusikus Gumlich noch den Generalbaß, und machte dann die Feidzüge von 1814 und 1815 mit. Im Winter des Jahres 1816 nahm ihn der Herzog von Koburg mit nach Wien, und hier machte er unter Riotte's Leitung noch höhere Kompositionsstudien. Im J. 1822 folgte er einem Rufe als Organist nach Morges im Waadtlande, machte sich daselbst um die

Digitized by Google

Hebung der Musikkultur sehr verdient, ging aber im J. 1833 als Stadtorganist und Gesanglehrer am Collège nach Neufchatel, hier bis ins Jahr 1838 verweilend. Im Herbst des genannten Jahres kehrte er nach Koburg zurück, wurde Konzertmeister in der dortigen Kapelle und Hoforganist, und übernahm auch den Musikunterricht am Schullehrer-Seminar. Er lebt gegenwärtig noch in Koburg. — Ueber 100 Werke — meist Pianofortesachen, auch Harmoniemusiken, Streichquartette, Konzertstücke für Blasinstrumente, Lieder — sind von S. veröffentlicht worden. Dann schrieb er ferner noch: die Opern „Ida von Rosenau", „Elisa", „Der Astrolog", „Omar und Seltana", mehrere Ballette, die Oratorien „Die Auferstehung", „Petrus" und „Judas Ischarioth", Messen, Tedeums (auch welche für Männerstimmen), Psalmen, Kantaten, verschiedene Tongemälde, ein Nonett für Streich- und Blasinstrumente, Entre'actes u. s. w.

Späth, Johann Adam, geb. am 9. Dezember 1742 zu Anspach, verlor frühzeitig seinen Vater, welcher Stadtmusikus in Anspach war, und mußte sich selbst weiter zu bilden suchen, was er auch mit solchem Erfolg that, daß er nach und nach zu einem angesehenen Komponisten, namentlich im Liedersache, sich emporschwang. Gest ist er schon 1794 als Stadt-Kantor zu Anspach.

Spalte, s. Lichtspalte.

Spanbalg, ein solcher Balg in der Orgel, welcher anstatt des Leders zwischen der Ober- und Unterplatte (wie beim Faltenbalg) sechs dünne Seitenbretter hat, und beim Niedergehen des Balges nur eine einzige Falte bildet.

Spandau (....), ein berühmter Waldhornist des vorigen Jahrhunderts, stand um 1772 in den Diensten des Erbstatthalters im Haag, und machte nachgehends mit großem Erfolg Kunstreisen durch England, Frankreich, Italien und Deutschland. Sein Tod fällt wahrscheinlich noch in das vorige Jahrhundert. Mehrere Kompositionen für Horn sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Spangenberg, Johann, geb. zu Hardegsen bei Göttingen im J. 1484, wor Anfangs Pfarrer zu Stolberg, kam dann 1524 als evangelischer Prediger nach Nordhausen, und wurde endlich Superintendent zu Eisleben, wo er am 13. Juni 1550 starb. Er war ein tüchtiger Musikkenner und hat zur Beförderung des protestantischen Kirchengesanges viel beigetragen, namentlich durch seine Schrift „Gedanken von allerhand geistlichen Kirchengesängen" (Wittenberg, 1545) und durch seine „Sammlung Kirchengesänge auf alle Sonntage und fürnehmsten Feste ꝛc., mit musikalischen Noten" (Wittenberg, 1545). Außerdem hat er auch einen Traktat über die Elementaria der Musik verfaßt, der den Titel führt: „Quaestiones musicae in usum scholae Northusianae collectae" (Nürnberg, 1536, und bis ins Jahr 1592 noch in 6 verschiedenen Auflagen). — Sein Sohn, Cyriacus S., geb. zu Nordhäusen am 17. Januar 1528 und gest. zu Strasburg am 10. Februar 1604, war neben der Theologie auch in der Musik sehr bewandert, und hat herausgegeben: verschiedene Sammlungen von ihm komponirter Kirchengesänge und ein Werk: „Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musica ꝛc." Im Manuscript befindet sich auf der Straßburger Bibliothek von ihm ein Werk: „Ueber die edle Meister-Singekunst".

Digitized by Google

Spaniſche Guitarre nennt man die gewöhnliche Guitarre, zum Unterſchiede von den Abarten: Bogen-, Lyra- und Taſten-Guitarre.

Spaniſche Reiter, ſ. Durchſtecher.

Sparte, **Sparta** und **Spartita**, } ſ. Partitur.

Spartiren, ein Tonſtück in Partitur ſetzen.

Spataro oder **Spadaro** (lat. Spadarius), Giovanni, um 1460 zu Bologna geb., wurde in der Muſik ein Schüler des Ramis de Pereja, als dieſer 1482 in Bologna ſeine muſikaliſchen Vorleſungen eröffnete, und bekleidete vom Jahre 1512 an bis an ſeinen 1541 erfolgten Tod die Kapellmeiſterſtelle an der Kirche San Petronio in Bologna. Er war einer der größten Muſikgelehrten ſeiner Zeit, wie ſein „Tractato di musica nel quale si tracta de la perfectione de la sesquialtera producta in la musica mensurata“ (Venedig, 1531) beweiſt. Außerdem hat er auch die Theorie ſeines Lehrers Ramis in einigen Streitſchriften deren Titel man in Fétis „Biogr. univers.“ oder Beckers „Syſtematiſch-chronologiſche Darſtellung der muſ. Literatur“ nachleſen möge) gegen Burci und Gafori vertheidigt.

Spatium, ſ. Zwiſchenraum.

Spazier, Johann Karl Gottlieb, geb. zu Berlin am 20. April 1761, ſtudirte zu Halle, ward 1783 Lehrer an einem Erziehungs-Inſtitut in Deſſau, dann Profeſſor in Gießen, und, nachdem er mehrjährige größere Reiſen gemacht, fürſtl. Neuwied'ſcher Hofrath. Nachgehends lebte er zuerſt in Berlin als Mit-Kurator einer Bürger- und Handlungsſchule, ſowie als Redakteur einer muſikaliſchen Zeitung, dann ging er wieder nach Deſſau als Lehrer an dem Olivier'ſchen Erziehungs-Inſtitut, und wendete ſich endlich nach Leipzig, wo er die „Zeitung für die elegante Welt“ redigirte und am 19. Januar 1805 ſtarb. Er iſt hier zu nennen als Komponiſt mehrerer Sammlungen ein- und mehrſtimmiger Lieder und Geſänge, wie als muſikaliſcher Schriftſteller. In letzterer Beziehung iſt er mit Aufſätzen in der berliner und leipziger muſikaliſchen Zeitung und mit ſelbſtſtändigen Schriften (z. B. „Etwas über Gluckiſche Muſik ꝛc.“ [Berlin, 1795], „Einige Gedanken, Wünſche und Vorſchläge zur Einführung eines neuen Geſangbuches“ [Neuwied, 1790] aufgetreten. Ferner auch hat er Meiſters lateiniſche Abhandlung über die Waſſerorgeln der Alten und Gretry's „Essais sur la musique“ ins Deutſche überſetzt, und iſt endlich der Herausgeber von Dittersdorfs Selbſtbiographie.

Spech, Johann, geb. zu Preßburg am 6. Juli 1768, ſtudirte daſelbſt die Rechte, arbeitete von 1792 an auch eine Zeit lang in Ofen bei der Landesbehörde, faßte aber endlich den Entſchluß, ſich der Tonkunſt, die er von jeher mit Liebe und Eifer getrieben hatte, ausſchließlich zu widmen. Nun ging er nach Wien, machte dort Kompoſitionsſtudien, und kehrte dann nach Ungarn zurück, wo er in Peſth von 1804 bis 1816 Theaterkapellmeiſter war. Nach dieſer Zeit machte er eine Reiſe nach Paris, gab dort mehrere Kompoſitionen heraus und fixirte ſich endlich in Wien, wo er in den 30er Jahren noch lebte. — Herausgekommen ſind von ihm: Streich-Quartette und Quintette, Sonaten für

Digitized by Google

Klavier allein und für Violine und Klavier, Fantasien, Capricen, Variationen und andere kleinere Stücke für Klavier, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge. Außerdem kannte man von ihm noch einige Opern, Orchester- und Kirchensachen.

Speer, Daniel, geb. zu Breslau um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, war erst Stadtmusikus, dann Kantor und Kollaborator zu Göppingen und endlich zu Waiblingen in Würtemberg, wo er um 1706 starb. Er gehörte zu den besseren Komponisten und Theoretikern seiner Zeit und hat herausgegeben: verschiedene Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge (mit und ohne Instrumentalbegleitung), ein Choralbuch und eine allgemeine Musik- und Kompositionslehre (Ulm, 1687, und in einer zweiten vermehrten Auflage ebendas., 1697).

Speidel, Wilhelm, geb. zu Ulm am 3. September 1826, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht im Klavierspielen und Singen, und versuchte sich von seinem 8ten Jahre ab bereits in allerhand kleinen Kompositionen. Mit 15 Jahren wendete er sich dann nach München, und fand hier im Hause des Dr. Förster freundliche Aufnahme, der ihm auch vom König von Würtemberg eine dreijährige Unterstützung für seine musikalische Ausbildung erwirkte. Nun nahm er bei Ignaz Lachner (damals Musikdirektor in München) Kompositions-Unterricht und bildete sich bei verschiedenen Lehrern (z. B. dem Prager W. Kuhe) zu einem ganz vortrefflichen Klavierspieler. Als solcher produzirte er sich nachgehends in vielen der bedeutenderen Städte Deutschlands, und immer fand er bereitwilligste Anerkennung. Im J. 1853 nahm er in seiner Vaterstadt Ulm eine Stelle als Musikdirektor an und bekleidete dieselbe bis ins Jahr 1856; darauf trat er wieder in Norddeutschland (z. E. in Leipzig) konzertirend auf, und ging endlich nach Stuttgart als Lehrer an dem daselbst neu errichteten Musik-Institut, woselbst er gegenwärtig auch noch ist. — Ein sehr wackeres Kompositionstalent hat S. gezeigt in einer Sonate für Klavier und Violoncell, einem Konzert-Solo für Klavier, verschiedenen Heften kleinerer Tonstücke für das genannte Instrument und in ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen, welche Sachen nämlich alle im Druck erschienen sind.

Speier, Wilhelm, geb. 1790 zu Frankfurt a. M. als der Sohn eines Kaufmanns, kam in seinem 4ten Lebensjahre schon nach Offenbach, und hier wurde zuerst durch das Anhören der Musikaufführungen in dem Hause des kunstsinnigen Kaufmanns Bernard (der eine eigene Kapelle unterhielt) der musikalische Sinn des Knaben Speyer erweckt. Er bekam demzufolge Unterricht auf der Violine, und zwar war sein erster Lehrer ein gewisser Nenninger aus Mainz; dann später wurde er ein Schüler des damals berühmten Fränzl, welcher die erwähnte Bernard'sche Kapelle dirigirte, und endlich vertraute er sich der Leitung des geistreichen Violinisten Paul Thieriot aus Leipzig an, der ihm so recht eigentlich die Bedeutung und Würde der Kunst erschloß. Mit 16 Jahren dirigirte er die Oper in Offenbach, deren Orchester meist aus Dilettanten bestand, die aber sonst unter den Agirenden ganz gute Kräfte hatte u. A. waren die Eltern der Henriette Sontag zu rühmen. Nachdem S. beim Hofrath André tüchtige Kompositionsstudien gemacht hatte, besuchte er zwei Jahre

Digitized by Google

lang die Universität Heidelberg, wo er schöne Wissenschaften studirte, und ging dann auf Reisen, Deutschland, Italien, Frankreich, England und die Niederlande durchziehend. In Paris nahm er auch noch einigen Unterricht bei Baillot. Nachgehends widmete er sich dem Kaufmannsstande, lebte abwechselnd in Frankfurt und Offenbach, benutzte aber jede freie Stunde, die ihm seine Geschäfte übrig ließen, zur Pflege der geliebten Tonkunst, und so kam es, daß er eine bedeutende Zahl von Kompositionen verfaßt und herausgegeben hat. Seit einer langen Reihe von Jahren schon lebt er beständig in Frankfurt. Im Druck erschienen sind von seinen Arbeiten, die sich durch gesunden Sinn und frische musikalische Anschauung auszeichnen: Streich-Quartette und Quintette, Violinduette, Duette für Violine und Flöte, zahlreiche ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, u. s. w. Von den letzteren namentlich haben viele eine große und verdiente Popularität erlangt, und von den Liedern für eine Singstimme nennen wir nur die „Rheinsehnsucht" und die Ballade „Der Trompeter".

Speratus, Paul, einer der vorzüglichsten alten Choral-Komponisten, stammte aus dem edlen Geschlechte derer von Spretten in Schwaben und war geb. am 13. Dezember 1484. Wissenschaftliche Studien machte er in Frankreich und Italien, in letzterem Lande sich auch in der Musik ausbildend, trat dann nachgehends zum Protestantismus über und wurde endlich auf Luthers Empfehlung Hofprediger des Markgrafen Albrecht von Preußen. Dieser ertheilte ihm auch noch verschiedene andere geistliche Würden, und in diesen starb er zu Königsberg am 17. September 1554. Unter den Choral-Melodien, welche jetzt noch von ihm im Gebrauch sind, ist die bekannteste: „Es ist das Heil uns kommen her".

Sperduti, Angiolina, mit dem Beinamen La Celestina, 1728 zu Arpino im Königreich Neapel geb., kam sehr jung unter die Leitung des berühmten Gizzi, welcher sie zu einer vortrefflichen Sängerin ausbildete. Mit 19 Jahren kam sie nach London, bezauberte hier Alles durch ihre Schönheit und ihren wundervollen Gesang, und nach Verlauf einiger Zeit heirathete sie der Lord Oxford. Gest. ist sie schon 1760 zu Calais auf der Rückkehr von einer Reise nach Italien.

Sperrventil, Stoßventil, Epistomium, ein stummes Orgelregister, durch welches der Orgelwind entweder von allen oder auch nur von einzelnen Windkästen abgehalten oder eingelassen werden kann. Die Ventile erhalten ihre Benennung nach den Windladen, zu deren Windkästen sie gehören, z. B. Hauptmanual-Sperrventil, Pedal-Sperrventil ꝛc., General- oder Haupt-Sperrventil ist ein solches, das den Wind von sämmtlichen Windkästen einer Orgel abhält. Dieses liegt im Hauptkanal, die übrigen aber in den Verführungskanälen, nicht weit vom Windeinfall. Ein Sperrventil besteht aus einer hölzernen Klappe, die, wenn sie vermöge des Registerzuges gehoben wird, sich an alle vier Wände des Kanals so fest anschließt, daß kein Wind weiterfließen kann. In dem Falle sagt man, daß es abgestoßen ist; soll es außer Wirksamkeit kommen, so wird es aufgezogen, und dann liegt es auf seinen Achsen parallel mit der Ober- und Unterwand des Kanales, und der Orgelwind umströmt es und geht zum Windkasten. Jede Windlade muß ein solches Ventil haben, damit, wenn ein Ton heult, diesem

Digitized by Google

Heulen durch Zustoßen desselben mit einem Male abgeholfen werde. Damit bei nöthig gewordenen Reparaturen bequem zu der Ventilklappe hinzuzukommen ist, so wird in die Oberwand des Kanals ein gehörig langer und breiter Einschnitt in Form eines Oblongums gemacht und dieser mit einem rauhbelederten Brette bedeckt, das durch Zwingen und Keile winddicht auf dem Kanale befestigt wird.

Sphekismos, der Name eines Nomos der alten Griechen, der auf der Flöte geblasen wurde.

Spiccato, (ital.) — deutlich, gehörig von einander abgesondert, zeigt einen Vortrag einer Passage an, welcher deren einzelne Töne deutlich vernehmbar, nicht in einander gewischt erscheinen läßt.

Spiegel, nennen die Orgelbauer 1) diejenige Lücke an der Orgelfronte, in welche der Klaviaturschrank; 2) die Lücke, in welche das Notenpult gesetzt wird; und 3) überhaupt alle Lücken am Orgelgehäuse, in welche die Füllungen kommen.

Spielart, ist, nach dem Wortsinne, die Art und Weise der technischen Behandlung, des Spielens, eines Instruments von Seiten eines Individuums. Dann aber auch bezieht man das Wort S. auf das Instrument selbst, insofern nämlich als man von seiner mechanischen Beschaffenheit, von seiner Fähigkeit oder Besonderheit in Betreff des Behandelt- (Gespielt-) Werdens, des Sich-Behandeln-Lassens, spricht. So sagt man z. E. ein Pianoforte hat eine schwere, oder eine leichte Spielart, und deutet damit an, daß das Traktament eines solchen Pianofortes, vermöge seiner Mechanik, ein schwerer, oder leichter zu bewältigendes ist.

Spielen, in der Musik die Fertigkeit besitzen, auf einem Instrumente melodische oder harmonische Töne hervorbringen zu können; doch sagt man gewöhnlich nur von Tasten- und Saiteninstrumenten, daß sie gespielt werden; bei Blasinstrumenten gebraucht man dafür lieber den Ausdruck blasen, und sagt: die Flöte, das Horn ꝛc. blasen, nicht, oder doch seltner: Flöte, Horn ꝛc. spielen. Trommeln, Triangel, Pauken und überhaupt alle Schlaginstrumente, die nicht Saiteninstrumente zugleich sind, werden geschlagen.

Spielgraf und **Spielgrafenamt,** s. Musiker.

Spielventil, s. Hauptventil.

Spillflöte, auch **Spindelpfeife** und Flauto cuspida genannt, eine Orgelstimme, deren Labialpfeifen konisch und in dieser Form von der engsten Mensur sind. Sie werden von 8 und 4′ Ton gearbeitet und ihr Ton ist, wenn gleich ein wenig scharf, doch nicht unangenehm und sanfter als der der Spitzflöte, bei welcher die Mensur ein wenig weiter, der Aufschnitt aber ein wenig enger ist. Zu bemerken ist noch, daß man die S. in älteren Orgeln auch zu 2, $1\frac{1}{3}$ und 1′ findet, wie daß sie als Quinte Spillflötenquinte hieß, welche Prätorius Quintspitzlein nannte.

Spindler, Franz Stanislaus, der Vater des bekannten Romanschriftstellers Carl Spindler, hieß eigentlich Meister, nahm aber jenen Namen an, weil er gegen den Willen seiner Eltern zum Theater ging. Er war 1759 zu Augsburg geb. und betrat 1782 die Bühne als stimmbegabter und sehr musikalischer Tenorsänger. Bis gegen Ende des 18ten Jahrhunderts sehen wir

Digitized by Google

ihn an verschiedenen Bühnen engagirt, z. E. in Innsbruck, Grätz, Breslau, Brünn, und überall trat er mit Opern und Melodramen auch als Komponist auf. Von diesen Erzeugnissen sind zu nennen: „Die vier Vormünder", „Achmet und Zenaide", „Don Quixote", „Balders Tod", „Der Wundermann" (Text von ihm selber), „Die Liebe in der Ukraine", „Pyramus und Thisbe", „Kain und Abel" (die letzten beiden sind Melodramen). Nachgehends wurde er Kapellmeister am Münster zu Straßburg, schrieb als solcher viele Kirchenwerke, und starb endlich zu Straßburg in den 20er Jahren unsres Jahrhunderts.

Spindler, Fritz, ein Komponist, der seit einer Reihe von Jahren den Musikmarkt mit Klaviermusik für Dilettanten niedern Grades überschwemmen hilft. Er ist geb. den 24. November 1816 zu Wurzbach im Fürstenthum Reuß-Lobenstein, ging mit 18 Jahren zu Friedr. Schneider nach Dessau, studirte bei demselben zwei Jahre lang die Tonsetzkunst, und lebte darauf wieder einige Zeit in seiner Heimath. Mit 24 Jahren ging er nach Dresden, woselbst er gegenwärtig noch lebt, als Musiklehrer wirkend. Eine Sinfonie von ihm, die in Leipzig aufgeführt und auch dort im Stich erschienen ist, läßt ihn als Musiker erscheinen, der wohl Bedeutsameres schaffen kann, wenn er nur will.

Spinett, ital. Spinetto, franz. Epinette, engl. Virginal (spr. Werdschinäl) und lat. Clavichordium, ein veraltetes, mit Drathsaiten bezogenes Tasteninstrument, ein kleiner Flügel von nicht vollen 4 Oktaven Umfang, in Form eines länglichen, an einem Ende schmal zugehenden Kastens, in welchem die Saiten schräg von der rechten zur linken Saite gezogen waren, die Taftatur aber an der graden Seite (vorn) lag. Die Saiten erklangen durch ein in der Zunge der Docken befindliches Stückchen Rabenfeder (also durch Reißen). Der Bezug war meist einchörig, und die Stimmung um eine Quinte oder Oktave höher als bei den gewöhnlichen Klavieren. Auch nennt man jetzt wohl die alten Flügel Spinette, und an manchen derselben war ein Zug, durch welchen beim Anschlag einer Taste noch ein Chor Saiten in der Oktave mitklang, und auch Spinett hieß.

Spiritoso, oder spirituoso und con spirito (ital.) — geistvoll, mit Geist; Bezeichnung für einen lebendigen, angeregten und feurigen Vortrag.

Spitz- auch **Cornettbaß**, eine veraltete Pedalzungenstimme von 2, auch mitunter 1', die ihren Namen von ihrem scharfen und spitzen Tone hatte.

Spitzeder, Joseph, ausgezeichneter deutscher Baßbuffo, geb. in Oesterreich im J. 1796, wurde in Wien gebildet, und wirkte nachgehends vorzüglich am Königstädter Theater zu Berlin. Im Jahre 1831 ging er von der genannten Bühne ab und nahm ein Engagement in München an; hier aber wurde er nicht lange nach seiner Ankunft von einer schweren Krankheit befallen und starb schon am 14. September 1832. — Sp. hatte zwei Frauen, die als Sängerinnen einen vortrefflichen Ruf hatten: 1) Henriette, geborene Schüler, zu Dessau am 18. März 1800 geboren, sang u. a. in Carlsruhe, Nürnberg, Wien, und zuletzt am Königstädter Theater in Berlin, wo sie sich mit Spitzeder verheirathete, aber schon am 30. November 1828 starb. — 2) Betty, geborene Bio, Tochter eines Sängers, wurde in Italien gebildet, kam dann nach Wien und von hier im J. 1829 ans Königstädter Theater nach Berlin, wo sie sich mit

Digitized by Google

Digitized by Google

Eigenthum des Verlegers
Offenbach a/M. bei J. h. André

Digitized by Google

Spitzeder verheirathete. Mit diesem ging sie, nun Spitzeder-Vio sich nennend, auch nach München, wurde dort engagirt und sang noch, zum zweiten Male verheirathet, als Madame Maurer zu Anfang der 40er Jahre. In colorirten und Soubretten-Partien wurde sie ausgezeichnet genannt.

Spitzflöte, auch, wie die Spillflöte, Flauto cuspida genannt, ist eine Flötenstimme in der Orgel, deren Pfeifen, ähnlich wie die der Spillflöte, konisch geformt sind, aber nicht ganz so spitz zulaufen. Sie wird zu 8 und 4′ gearbeitet, hat mittlere Principalmensur und auch einen sanften Principalton. Als Quintstimme heißt sie Spitzquinte.

Spitzharfe, s. Harfe.

Spitzquinte, s. Spitzflöte.

Spohr, Louis, der größte deutsche Violinspieler unsres Jahrhunderts und einer der bedeutendsten Tonsetzer desselben. Er wurde geb. zu Braunschweig am 5. April 1784 als das älteste Kind des Doktors der Medicin und spätern Medicinalrathes Carl Heinrich Spohr und der geb. Ernestine Henke, Tochter des Pfarrers an der Aegidienkirche in Braunschweig. Mit diesen seinen Eltern kam Louis in seinem zweiten Lebensjahre nach Seesen, wohin sein Vater als Physikus versetzt worden war. Die Eltern waren musikalisch; der Vater blies Flöte, die Mutter, Schülerin des Kapellmeisters Schwanberger in Braunschweig, spielte sehr fertig Klavier und sang die italienischen Bravourarien der damaligen Zeit. Da sie sehr oft des Abends musicirten, so wurde der Sinn und die Liebe zur Tonkunst schon früh in dem Knaben Louis geweckt. Zuerst begann er, mit einer klaren Sopranstimme begabt, zu singen, und im vierten oder fünften Lebensjahre schon, durfte er in Duetten mit der Mutter an den Abendmusiken Theil nehmen. Um diese Zeit war es, daß ihm der Vater, seinem dringend geäußerten Wunsche nachgebend, auf dem Jahrmarkt eine Geige kaufte, auf der er nun unaufhörlich spielte. Zuerst versuchte er die früher gesungenen Melodien herauszubringen, und war überglücklich, wenn die Mutter dazu accompagnirte. Bald darauf bekam er Unterricht bei dem Rektor Riemenschneider, und etwa 1790 oder 91 bei einem Franzosen Namens Dufour, der als Emigrant nach Seesen kam und, obgleich nur Dilettant, doch ein sehr fertiger Geiger und Violoncellist war. Dieser nun, erstaunt über die Fortschritte des Knaben, war der Erste, welcher die Eltern zu bereden suchte, den Louis sich ganz der Musik widmen zu lassen, und der Vater, bei seiner Vorliebe für Musik, ging gern darauf ein, und von einem früheren Plane — daß Louis nämlich Medicin studiren sollte — ab. Der Knabe, welcher inzwischen auch schon, ohne irgendwelchen Unterricht in der Harmonie gehabt zu haben, seine ersten Kompositionsversuche (in Violinduetten, auch Stücken zu einer kleinen Oper, u. s. w. bestehend) gemacht hatte, wurde demnach in seinem 12ten Jahre nach Braunschweig geschickt und warf sich hier mit Eifer auf die musikalischen und Schulstudien. Violin-Unterricht hatte er beim Kammermusikus Kunisch, und in der Harmonielehre und dem Contrapunkt wurde er von dem alten Organisten Hartung unterwiesen, jedoch nur einige Monate, da Hartung wegen Kränklichkeit den Unterricht aussetzen mußte. Und dieser kümmerliche Unterricht blieb,

Digitized by Google

nach S's eigner Versicherung, der einzige, den er in der Theorie je gehabt; er suchte autodidaktisch in Lehrbüchern Weiterförderung und half sich hauptsächlich durch das Lesen guter Partituren vorwärts. Als Sekundaner der Katharinen-Schule trat er in einem der bei dieser Anstalt eingerichteten Konzerte mit einer eignen Violin-Komposition öffentlich auf, und hatte so viel Beifall, daß er fernerhin auch zu den Abonnements-Konzerten im Deutschen Hause hinzugezogen wurde. Von Nutzen für ihn war es ferner, daß er im Theaterorchester mitwirken durfte. In seinem 13ten Jahr ungefähr ging er, auf seines Lehrers Kunisch Anrathen selber, in die Hände des damals besten Geigers der braunschweiger Kapelle, des Konzertmeisters Maucourt, über, und wurde von diesem ein Jahr lang unterrichtet. Nach dieser Zeit hielt nun der Vater, dem ohnedies beim Heranwachsen der übrigen Kinder, der Aufenthalt Louis' in Braunschweig zu theuer wurde, den Knaben für hinreichend vorgeschritten, um sein Glück in der Welt versuchen zu können. Er schickte ihn demnach nach Hamburg, damit er hier Konzerte gebe; diese waren aber — da es eben Sommerszeit und S. natürlich noch ganz unbekannt und ohne Namen war — nicht zu Stande zu bringen, und ziemlich muthlos kehrte Louis nach Braunschweig zurück. Unterwegs kam ihm der Einfall, sich an den Herzog von Braunschweig zu wenden, und diesen um Unterstützung zu fernerer Ausbildung oder um eine Anstellung in der Kapelle anzugehen. Er entwarf eine Bittschrift, überreichte sie selber, und wurde zu einem Hofkonzerte bestellt, wo er eine eigne Komposition vortragen sollte. Diese, wie sein Spiel, gefiel dem Herzog ungemein, und gleich Tags darauf erhielt er, der nun funfzehnjährige Jüngling das Reskript als Kammermusikus, zugleich auch das Versprechen, daß der Herzog ihn späterhin noch zu einem großen Meister behufs der letzten Ausbildung senden werde. Dies Versprechen wurde denn auch gehalten, und Louis wurde, nachdem Viotti in London und Ferdinand Eck in Paris seine Uebernahme als Schüler abgelehnt hatten, dem jüngern Bruder des Letztgenannten, Franz Eck, übergeben. Dieser war grade auf einer Kunstreise nach Rußland begriffen und S. begleitete ihn. Seine Abwesenheit währte etwas über ein Jahr, — vom 24. April 1802 bis zum 5. Juli 1803 — und er hatte sich während dieser Zeit, durch Eck's Unterricht sowohl, wie durch aufmerksames Hören anderer bedeutender Künstler, namentlich in Petersburg, zu außerordentlicher Fertigkeit und vielem Geschmack hinaufgearbeitet; auch in der Komposition war er nicht müssig gewesen: u. a. waren ein Violinkonzert (welches als Op. 1. erschien) und Violinduetten (als Op. 3. gedruckt) die Früchte dieser Reise. Der Herzog war höchlichst erfreuet über seines Schützlings Fortschritte, ließ ihn in die Stelle eines unlängst verstorbenen Kammermusikers rücken, so daß S. nun (der früher an der zweiten Violine spielte) jetzt zur ersten versetzt wurde, und gab ihm auch dessen Gehalt von 200 Thalern als Zulage, wodurch er sich jetzt auf ein Fixum von 300 Thalern stand. Im Januar des Jahres 1804 trat S. in Gemeinschaft mit dem Violoncellisten Beneke eine Kunstreise an, die nach Paris gehen sollte, in der That aber nur bis Göttingen ging; denn vor dieser Stadt wurde ihm sein Koffer, der auch seine werthvolle Geige (ein Geschenk eines petersburger Freundes) enthielt, vom Wagen abgeschnitten, und nach einem auf einer erborgten

Digitized by Google

Geige gegebenen Konzerte, das abgehalten werden mußte, weil es schon im Voraus arrangirt worden war, kehrte er betrübt nach Braunschweig zurück. Durch Unterstützung des Herzogs wurde er in den Stand gesetzt, sich wieder ein gutes Instrument zu verschaffen, und auf diesem arbeitete er sich im Verlaufe des Sommers 1804 wacker ein, nebenbei auch fleißig komponirend, u. A. das als Op. 2 erschienene Konzert und das Potpourri, welches als Op. 5 gedruckt wurde. Im Oktober des genannten Jahres trat er dann seine zweite Kunstreise an. Sie ging über Halberstadt, Magdeburg und Halle nach Leipzig, wo er in zwei Konzerten mit Enthusiasmus aufgenommen wurde und seinen Ruf für Deutschland begründete, und von da nach Dresden und Berlin, wo er ebenfalls Triumphe feierte. Nach Braunschweig zurückgekehrt, widmete er sich mit neuem Eifer der Komposition, und aus jener Zeit stammt z. E. sein viertes Violin-Konzert. — Im Juni des Jahres 1805 starb in Gotha der Konzertmeister Ernst; S. bewarb sich auf Anrathen um dessen Stelle, erhielt sie auch, nachdem man ihn in Gotha bei Hofe gehört hatte, und trat am 1. Oktober 1805 in sein neues Amt, vom braunschweiger Herzog in Gnaden entlassen. Noch in demselben Jahre verlobte er sich mit Dorette Scheidler, Tochter der gothaischen Hofsängerin Scheidler, und vortreffliche Harfen- und Klavierspielerin; getraut wurde das Paar am 2. Februar des darauf folgenden Jahres 1806. Die Freuden des Braut- und Ehestandes zogen S. indeß nicht vom fleißigen Komponiren ab, und es sind von Arbeiten aus den Jahren 1805 und 1806 zu nennen: zwei Violin-Konzerte (als No. 3 und No. 5 gestochen), Stücke für Violine und Harfe und für Harfe allein, auch eine einaktige Oper „Die Prüfung“ (mit der aber S. nach der Vollendung nur zum kleinsten Theil zufrieden war, und darum sie auch nirgends zur Aufführung brachte). — Nachdem dem Spohr'schen Ehepaare im Mai des Jahres 1807 ein Töchterchen geboren worden, unternahmen beide Gatten im Oktober desselben Jahres eine Kunstreise, die bis in den März des Jahres 1808 dauerte, über Leipzig, Dresden, Prag, München, Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt ging, und ihnen beträchtlichen Ruhm und gute Einnahmen verschaffte. Nach Gotha zurückgekehrt, komponirte S. wieder fleißig, u. A. die Oper „Alruna“ (die nicht aufgeführt wurde, von der aber die Ouvertüre als Op. 21 bei André in Offenbach erschienen ist), das Violin-Konzert in G (Op. 28), das Concertante für zwei Violinen (als Op. 48 gedruckt), Streich-Quartette (Op. 15), ein Klarinett-Konzert (Op. 26) für den berühmten Hermstedt, Sonaten für Violine und Harfe u. s. w. Eine neue Kunstreise mit seiner Frau fiel in die Zeit vom Oktober 1809 bis in den Januar 1810; sie ging über Leipzig und Dresden nach Breslau und anderen Städten Schlesiens, von da nach Berlin und endlich auch nach Hamburg. — Die Jahre 1810, 1811 und 1812 sind bemerkenswerth durch die Thätigkeit S's als Dirigent, Komponist und Solospieler bei den durch Kantor Bischoff veranstalteten Musikfesten. Für das erste derselben — in Frankenhausen — schrieb er dem Hermstedt ein neues Klarinett-Konzert (C-moll), für das zweite — ebenfalls in Frankenhausen — seine erste Sinfonie (Es-dur), und für das dritte — in Erfurt — sein erstes Oratorium „Das jüngste Gericht“, welches

Digitized by Google

in den Chören und in der Partie des „Satan“ sehr Vorzügliches enthält, weniger aber in den übrigen Solopartien. Dazwischen fällt die Komposition und Aufführung (zu Hamburg im November 1811) der Oper: „Der Zweikampf der Geliebten“, welche bei der ersten Vorstellung zwar Glück machte, sich aber nicht auf dem Repertoire gehalten hat, und mit der S. selber, nachdem er sie gehört, nur zum kleinsten Theil zufrieden war. — Im Herbst des Jahres 1812 ging das Künstlerpaar S. wieder auf eine Kunstwanderung, und zwar war dieses Mal Wien der Hauptzielpunkt. Die Aufnahme, welche es in dieser damals ersten deutschen Musikstadt fand, war eine höchst ehrenvolle; namentlich verdunkelte S. alle Geiger neben sich, sogar auch den allberühmten Rode. Sein „Jüngstes Gericht“ fand ebenfalls, wenn auch vorwiegend nur bei den Kennern, bei zweimaliger Aufführung Theilnahme. Eben im Begriff, von Wien aus die Reise fortzusetzen — zu Anfang des Jahres 1813 — erhielt S. von dem Unternehmer des Theaters an der Wien, dem Grafen Palffy, den Antrag, bei diesem Institut als Orchesterdirektor und Kapellmeister (neben Seyfried) einzutreten. Die Bedingungen waren glänzend, und S. nahm den Antrag an, ging nach Gotha, um seine Entlassung von der dortigen Stelle zu holen, überhaupt auch seine Angelegenheiten zu ordnen, und trat im Mai 1813 in sein neues Amt. Kontraktlich war er auf drei Jahre engagirt; aber schon im Verlaufe des zweiten Jahres stellten sich allerhand Differenzen mit dem Grafen Palffy heraus, die S. seine Stelle verleideten, und mit Ende dieses zweiten Jahres lösten beide Theile den Kontrakt auf. Als Tonsetzer rüstig fortarbeitend, schuf S. in den Jahren 1813—1815, neben Streich-Quartetten und Quintetten, Violinsachen u. s. w., sein bekanntes Nonett, dann ein Oktett für Streich- und Blasinstrumente, und endlich die Oper „Faust“ und die Kantate „Das befreite Deutschland“ (zur Feier der leipziger Schlacht). Weder die Kantate aber, noch die Oper (welche bereits im J. 1813 vollendet wurde) kam während S's Anwesenheit in Wien zur Aufführung; er hörte beide Werke erst später. Der „Faust“ markirt übrigens einen erheblichen Fortschritt S's als dramatischen Komponisten; bei manchem hin und wieder unvortheilhaft für die Singstimmen Gesetzten und öfter zu bemerkenden Längen ist eine Fülle von schönen Melodien und viel Leben und Feuer in dieser Oper, sowie auch eine größere Emanzipirung von Mozart'schen Einflüssen (die in den früheren Opernversuchen fast zu überwiegend waren) sich vorfindet. Ihrer Einbürgerung auf den Repertoiren widersetzte sich der in der That jämmerliche Text. Spohr der Virtuose hatte sich besonders in den glänzenden Tagen des Kongresses zu Wien einer reichen Triumphesernte zu erfreuen. — Im Frühjahr 1815 verließ S. mit seiner Familie (er hatte jetzt zwei Töchter, ein Sohn war bald nach der Geburt gestorben) die österreichische Hauptstadt, begab sich auf mehrere Monate nach Schlesien, daselbst in der Familie des Fürsten Carolath sehr angenehm lebend, und nahm hierauf einen längeren Aufenthalt in Gotha, von hier aus auch seine Eltern, die jetzt in Gandersheim lebten, besuchend. Zu Anfang Winters (im J. 1815) wurde wieder eine große Kunstreise mit Frau und Familie angetreten; sie ging durch Baiern, Würtemberg und die Schweiz nach Italien und währte bis in den

Digitized by Google

Frühling des Jahres 1817, S. und seiner Gattin einen Schatz reicher Erlebnisse und Anerkennung ihrer Künstlerschaft hinterlassend. Nach einem Aufenthalt in Aachen und Cleve während des Sommers 1817 bereisten S. und seine Frau im Herbste desselben Jahres Holland, und noch dort verweilend, erhielt S. den Antrag, beim Theater in Frankfurt a. M. als Kapellmeister einzutreten. Er nahm an und trat noch denselben Winter in sein Amt. Anfangs gefiel es ihm ganz gut; man umgab ihn mit Achtung und Auszeichnung, seine Oper „Faust" wurde 1818 gegeben und mit Beifall aufgenommen (er selbst hörte sie damals zum ersten Male in einer ordentlichen Bühnenaufführung), und die noch im J. 1818 begonnene und im April 1819 aufgeführte neue Oper „Zemire und Azor" — reich an sinnigen Schönheiten — machte fast noch mehr Glück. Aber bald fand das aufs Gute und Edle gerichtete Streben des Künstlers in der prosaischen Anschauung der Theaterverwaltung allerlei Hemmung und Widerstand: die Zerwürfnisse wurden immer größer, und endlich legte im September 1819 S. seine Stelle nieder. — Für die Saison von 1820 von der philharmonischen Gesellschaft in London engagirt, ging er mit seiner Frau über Calais und Dover dahin, unterwegs in den berührten bedeutenderen Städten Deutschlands und Belgiens Konzerte gebend. Mit seinem ersten Auftreten (in seiner „Gesangsscene" und dem Solo-Quartett in E-dur) war sein Ruf als Virtuos und Komponist für London entschieden; dieser konsolidirte sich von Tag zu Tag mehr, und S. wurde förmlich Mode. Seine bedeutendste Tonschöpfung während des vier Monate dauernden londoner Aufenthaltes war seine zweite Sinfonie (D-moll), die ebenfalls im philharmonischen Konzert gegeben wurde und ungemeinen Beifall hatte. Seine Frau trat in London neben ihm nur ein Mal auf, und dies hatte zumeist in ihrer angegriffenen Gesundheit seinen Grund. Ziemlich nervenleidend nämlich kam Dorette schon nach London; dieser Zustand verschlimmerte sich aber noch in Folge ihres angestrengten Uebens auf einer neuen Erard'schen Pedalharfe à double mouvement, und es kam endlich so weit, daß sie die Harfe — das Instrument, auf dem sie bis jetzt neben ihrem Manne geglänzt — ganz aufgeben mußte; das Klavier wurde nun ihr Hauptinstrument, auf dem sie, bei ihrer schon früher erlangten Fertigkeit, bald im Stande war, sich der Oeffentlichkeit als Konzertistin gegenüberzustellen. — Von London nach Deutschland zurückgekehrt, verlebte S. den Sommer und Herbst des Jahres 1820 in Gandersheim bei seinen Eltern, komponirte in dieser Zeit rüstig, dirigirte das im Herbst abgehaltene Musikfest in Quedlinburg (auf dem er auch das eben vollendete schöne Violin-Konzert No. 9 spielte) und ging im Winter mit seiner Frau nach Paris, auf der Reise dahin in den bedeutendsten Städten Konzerte gebend. Spiel und Kompositionen S's fanden auch in der französischen Hauptstadt die reichste Anerkennung aller guten Künstler und Kunstfreunde. — Das Jahr 1821 war zwischen einem Aufenthalt in Gandersheim, einigen kleinen Konzertausflügen und einem Aufenthalt in Dresden getheilt. Von Kompositionen aus diesem Jahre ist u. a. die zehnstimmige, durch die Schwierigkeit der Ausführung merkwürdige Vokalmesse zu nennen. In Dresden war es, wo S. im Winter 1821 die Berufung als Hofkapellmeister

Digitized by Google

nach Kassel erhielt, nachdem C. M. von Weber, dem ursprünglich diese Stelle angetragen worden, der sie aber abgelehnt hatte, auf ihn (S.) hingewiesen. Die Bedingungen, die er stellte, wurden von Kassel aus angenommen, namentlich die der Anstellung auf Lebenszeit, und schon mit Neujahr 1822 trat er demzufolge in sein neues Amt. In Kassel fand er für eine ausgedehntere künstlerische Wirksamkeit einen günstigen Boden; vor allen Dingen regenerirte er das dortige Orchester und hob es zu einer bedeutenden Höhe; dann veredelte er die Musikkultur überhaupt durch Errichtung eines Gesangvereins für Oratorienmusik und durch unablässig fortgeführte Quartett-Cirkel, die theils in seinem eigenen Hause, theils bei Bekannten und Freunden abgehalten wurden; endlich entwickelte er seine ausgedehnte Lehrthätigkeit (auf die wir weiter unten zurückkommen) und hatte, da er größere Virtuosenreisen von 1822 an nicht mehr unternahm, hinreichende Muße, um seine schönsten und umfangreichsten Tonwerke zu schaffen. Diese fallen in die Zeit bis gegen Ende der 30er Jahre; was er nachher noch hervorgebracht hat, ist mehr oder weniger nur Reproduktion von Früherem und vergebliches Ringen, aus den Banden der Manier herauszukommen. Das erste, auch der Zeit nach, jener Tonwerke der kasseler Periode ist die Oper „Jessonda"; sie wurde noch im J. 1822 komponirt und 1823 zuerst in Kassel aufgeführt, und an sie schließen sich: das erste Doppel-Quartett (H-moll, Op. 65) aus dem Jahre 1823, die Oper „Der Berggeist" (1824 komp., 1825 aufgeführt), das Oratorium „Die letzten Dinge" (1825 komp., 1826 zuerst aufgeführt), die Oper „Pietro von Abano" (1827 komp. und aufgeführt), die dritte Sinfonie (C-moll, 1828 vollendet), das „Vaterunser (nach dem Mahlmann'schen Texte, 1829 komp.); die Oper „Der Alchymist" (1830 beendet und aufgeführt), drei achtstimmige Psalmen (1831 komp.), die Sinfonie „Die Weihe der Töne" (1832 komp.), das Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" (1835 beendet und aufgeführt), „Hymne an Gott" (1836), die fünfte Sinfonie (in C-moll, 1836 oder 1837 komp.), „Das Vaterunser" (von Klopstock, für Männerstimmen mit Blasinstrumenten, 1838 komp.). Neben allen diesen Werken sind aus dieser Periode noch anzuführen: verschiedene Quartette und Quintette, noch zwei Doppel-Quartette, Klaviertrio's, Violinsachen verschiedener Art, Stücke für Klavier und Violine, ein- und mehrstimmige Lieder u. s. w. — Als größere in der Zeit nach 1838 entstandene Werke, von denen uns aber zumeist die exakten Daten der Entstehung fehlen, sind anzuführen: das Oratorium „Der Fall Babylons" (etwa 1840 vollendet), die Oper „Der Kreuzfahrer" (1845 zuerst in Kassel, dann nur noch in Berlin aufgeführt), die „historische Sinfonie" (1841 vollendet), die Doppel-Sinfonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben (1842), die Sinfonie „Die Jahreszeiten". — Kehren wir nun zu S. selbst und dem weiteren Verlauf seines Lebens zurück, so ist zuerst zu sagen, daß dieses sein Leben sich in Kassel natürlich als ein stilleres, weniger nach außen hin gerichtetes gestalten mußte; es spann sich ab in musterhafter Berufserfüllung und unermüdlicher Schaffensthätigkeit, unterbrochen nur von Reisen zur Erholung oder solchen, die er behufs Betheiligung an Musikfesten, Aufführung seiner Werke u. s. w. unternahm. Die weitesten solcher

Digitized by Google

Reisen letzterer Art gingen (1839, anfangs der 40er Jahre und 1847) nach England. Als Virtuos speziell durchzog er die Welt, wie wir schon oben erwähnt haben, seit seiner Anstellung in Kassel nicht mehr; nur hin und wieder trat er als Solospieler noch öffentlich auf, und das hörte auch noch innerhalb der 30er Jahre auf. Das Jahr 1834 war für ihn ein bitter schmerzvolles: denn am 20. November desselben raubte ihm der Tod seine geliebte Dorette. Eine zweite Lebensgefährtin fand er 1835 in Marianne Pfeiffer, der gebildeten und tüchtig musikalischen Tochter des Ober-Appellationsgerichtsraths Pfeiffer in Kassel. Das Jahre 1838 brachte ihm einen anderen harten Verlust, den seiner jüngsten (19jährigen) Tochter Therese, eines liebenswürdigen, talentvollen Mädchens. Im Januar 1847 feierte er sein 25jähriges Jubiläum als Hofkapellmeister und wurde bei dieser Gelegenheit vom Kurfürsten zum General-Musikdirektor ernannt, sowie er auch von Seiten der Stadt Kassel das Ehrenbürgerrecht erhielt. In der Folgezeit hatte er in seiner amtlichen Stellung mit mancherlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen, über die er sich aber meist mit verachtender Resignation hinwegsetzte, und 1857 wurde er, und nicht einmal mit der ganzen Summe, auf die er hätte Anspruch machen können, in den Ruhestand versetzt. Am zweiten Weihnachtsfeiertage des genannten Jahres 1857 hatte er das Unglück, den Arm zu brechen; von dieser Zeit an versank er mehr und mehr in geistige und körperliche Lethargie, und nur auf Augenblicke vermochte er sich aus derselben zu erheben, wie z. B. bei der Jubelfeier des Konservatoriums in Prag im J. 1858, wo er noch einmal seine „Jessonda" dirigirte, und bei einem Konzerte in demselben Jahre zu Meiningen, das ihm zu Ehren veranstaltet war und dessen Leitung er auch selber übernommen hatte. Der 23. Oktober des Jahres 1859 war der Tag, an welchem er aus dem Leben schied — der letzte, wahrhaft bedeutende, bis in unsere Gegenwart hineinragende Repräsentant der sogenannten, mit Beethoven zum Abschluß gekommenen „klassischen Musikepoche". — S. war von imposanter Figur und edlen, aber strengen Gesichtszügen. Fremden gegenüber war er ziemlich zurückhaltend und wortkarg, dagegen im Kreise von Bekannten und Freunden sehr liebenswürdig und mittheilsam. Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit blieben sein Leben lang ein Grundzug seines Wesens, trotz der vielfachen Huldigungen jeder Art, die ihm im Verlaufe seines langjährigen Kunstwirkens dargebracht worden sind. Ein Beweis, wie wenig er nach äußeren Ehren strebte, liegt wohl darin, daß er — eben so wenig wie seine Musik um den Beifall der Menge buhlte — niemals einem Fürsten oder Großen irgend eine seiner Kompositionen zugeeignet hat (er mußte denn ganz unabweislich dazu aufgefordert gewesen sein, was wohl einige Male geschehen ist), wohl aber öfter seinen Freunden und Kollegen. Ebenso waren auch die Orden, mit denen er überhäuft wurde, ihm sehr lästig, weil er sie doch bei feierlichen Gelegenheiten Ehren halber tragen mußte. So kam es einst, daß er auf dem Wege nach dem Theater, wo er zur Feier des kurfürstlichen Geburtstages die Festoper zu dirigiren hatte, bei einer Wärme von etwa 20 Graden in einen Wintermantel eingehüllt betroffen wurde. Ein Begegnender fragt ihn theilnehmend: „Ob er denn krank sei?" „O nein", entgegnete

Digitized by Google

er, seinen Mantel zurückschlagend und die Brust voll Orden zeigend, „ich schäme mich nur, so über die Straße zu gehen.“ Neben dieser Bescheidenheit, die sich überdies noch mit strengster Redlichkeit und seltener Uneigennützigkeit verband, war er freiheitsliebend im besten Sinne des Wortes, und stemmte sich stets mit allen Kräften gegen Despotie, Willkühr und Verfolgung; bereitete ihm doch seine Hinneigung zur liberalen Seite gerade jene Widerwärtigkeiten, deren wir bereits oben erwähnt haben, und die in ihrer chikanösen Kleinlichkeit den Künstler gleichmäßig mit dem Menschen verwundeten. — Umstehende Lebensskizze ist zum größten Theil nach „L. Spohrs Selbstbiographie“ (Kassel und Göttingen, 1860) gefertigt, von der jedoch in dem Augenblick, wo wir dies schreiben, erst 5 Lieferungen erschienen sind; daher die geringere Ausführlichkeit in der Darlegung der Periode aus des Meisters Leben, die vom Jahre 1839 anhebt. Bis dahin nämlich reichen jene erschienenen Hefte; wir zogen nun natürlich vor, die nachfolgenden 20 Jahre — noch dazu als die künstlerisch unwichtigeren — lieber bloß kurz zu berühren, als weitschweifig dem oft wenig authentischen Hörensagen nachzuerzählen. — Nun noch Einiges über S's tonkünstlerische Individualität. „Aus Allem“, sagt Gumprecht in der „Nationalzeitung“ (Jahrg. 1859, No. 509), „was er (S.) geschaffen, klingt uns als Grundton eine durchaus edle, von Rohem und Trivialem völlig unberührte Empfindungsweise rein und stetig entgegen. Seine Werke, dem Inhalt nach romantisch, in der Form klassisch, sind das getreue Wiederspiel eines hohen, ernsten Geistes, der unablässig danach rang, individuelle Neigungen und Anlagen mit dem künstlerischen Ideal, das ihm vorschwebte, zu vermitteln. In der meisterhaften Technik, der Herrschaft über die Form, der Lauterkeit des Ausdrucks, steht ihm unter den Modernen nur Mendelssohn ebenbürtig zur Seite, der ihm dabei im Leben, der Fülle und Mannichfaltigkeit der Detailausführung freilich noch weit überbot. Den beiden anderen großen Romantikern der neuesten Zeit ist diese letzte Reife und völlige Durchbildung des Styls fremd. Daß sie trotzdem auf die Gegenwart einen ungleich tiefer und weiter greifenden Einfluß üben, erklärt sich bei Weber aus dem Umstand, daß bei ihm Alles einen durchaus nationalen Charakter trägt, jede seiner Weisen dem Volke so recht aus dem Herzen gesungen ist; bei Schumann dagegen aus der subjektiven Wärme, der überschwänglichen Gefühlsinnigkeit, die jeden Ton erfüllt und durchdringt. Spohr bewahrt sich selbst im Ausbruch der Leidenschaft, im aufjauchzenden Entzücken und im hinschmelzenden Schmerz eine gewisse Zurückhaltung, die bald den täuschenden Schein vornehmer Kälte annimmt, noch häufiger aber den Eindruck zu weit getriebener Empfindsamkeit macht. Es widerstrebt ihm, sich voll und ganz hinzugeben, sein innigstes Wesen rücksichtslos gewähren zu lassen. Gewisse äußere Eigenthümlichkeiten seines Styls hängen damit aufs engste zusammen, das Uebergewicht der formellen Entwickelung, das oft zu künstliche Stimmengewebe, endlich die überreiche, in den entlegensten Tongebieten umherschwankende harmonische Behandlung, die wie ein schweres faltiges Gewand die melodischen Gebilde umgiebt und verbirgt. Die romantische Grundrichtung Spohrs hat vor Allem in diesem Zug ihren Ausdruck gefunden — in diesem Vorherrschen des Kolorits

Digitized by Google

vor der Zeichnung. Die letztere hängt wesentlich von der Melodie und dem Rhythmus ab; jenes von der Harmonie und der Instrumentation." — Ein mehr ins Detail gehender Aufsatz über Spohr — von J. W. Wasielewski — befindet sich in der „Deutschen Musikzeitung" (Jahrg. I., No. 3 und 4), aus dem uns das herzusetzen gestattet sein mag, was über des Meisters Mission als Begründer und Schöpfer einer spezifisch deutschen Violinschule gesagt wird: — „Deutschland besitzt ungleich größere Komponisten als Spohr, indeß keinen zweiten Meister, der sich um die kunstgemäße Ausgestaltung und Normirung deutschen Violinspiels ein so unvergängliches Verdienst erworben, wie er. Was ein Tartini für die italienische, ein Viotti für die französische Schule des Violinspiels war: Spohr ist es für die deutsche. Seine Erscheinung darf in dieser Beziehung unbedenklich epochemachend genannt werden. Hunderte von Kunstjüngern wallfahrteten im Laufe der Dezennien zu ihm nach Kassel (doch hatte er natürlich auch schon früher, namentlich in Gotha, manche Schüler. Anmerk. der Red.), seiner Lehre theilhaftig zu werden, und kaum giebt es in Deutschland gegenwärtig einen Violinspieler von Bedeutung, der nicht unmittelbar oder mittelbar wenigstens sein Schüler wäre. Spohr's Violinspiel war, deutschem Geist und Wesen entsprechend, von einem edeln, gediegenen, maß- und stylvollen Gepräge: es trug den Typus eines vollendeten Musterbildes. Der Spohr'sche Bogen ist im besten Sinne des Wortes sprüchwörtlich unter den Geigern geworden. Die Grundsätze und Maximen der von ihm geschaffenen Methodik eines deutschen Violinspiels hat der Meister, so weit es durch Wort und Schrift möglich ist, in seiner umfangreichen Violinschule (1831 erschienen) niedergelegt — ein Werk von ausnehmender didaktischer Vorzüglichkeit, welches allerdings, wie in der Regel theoretische Werke, mehr Werth für Lehrende als Lernende haben dürfte." Was Wasielewski ferner noch über Spohr sagt, betrifft dessen Styleigenthümlichkeiten und — allerdings nicht wegzuleugnende — Stereotypie der Manier, die in einer gewissen Einseitigkeit der Gefühlsströmung und künstlerischen Intuition überhaupt ihren Grund hat. Da er (Wasielewski) im Grunde nur eine breitere Ausführung dessen giebt, was wir oben von Gumprecht schon angeführt haben, so enthalten wir uns weiteren Excerpirens des Aufsatzes. — Schließlich sei noch erwähnt, daß ein Katalog sämmtlicher im Druck erschienenen Kompositionen Spohrs bei Karl Luckhardt in Kassel erschienen ist.

Spohr, Dorette geb. Scheidler, die Gattin des Vorhergehenden, s. den vorhergehenden Artikel.

Spohr, Ferdinand, Bruder des berühmten Louis S. und auch von diesem zum Violinspieler gebildet, wurde 1792 zu Seesen geb. und fand nachgehends Anstellung zu Wien in dem Orchester des Theaters an der Wien (während sein Bruder an demselben als Orchesterdirektor fungirte), dann in der berliner Hofkapelle und endlich in der kasseler. Gest. ist er schon 1831 zu Kassel. Ein tüchtiger praktischer Musiker, sind die Klavierauszüge verschiedener Opern und Instrumentalwerke seines Bruders von ihm besorgt.

Spohr, Rosalie, eine Nichte der genannten Brüder Spohr, geb. 1828 zu

Digitized by Google

Braunschweig als die Tochter des Kammerbaumeisters Wilhelm S., bildete sich bei Grimm in Berlin zur Harfenvirtuosin und machte nachgehends als solche auch sehr erfolgreiche Kunstreisen. Seit mehreren Jahren indeß hat sie sich — mit dem Grafen Saurma (in Schlesien) verheirathet — aus der Oeffentlichkeit zurückgezogen.

Spondaula, war bei den Griechen ein Blasinstrumentist, der bei den Opfern Musik machte.

Spondäus, ein Versfuß, der aus zwei Längen (— —) besteht; in der Musik wird er durch zwei Noten, die einen gleichen Werth haben, ausgedrückt.

Spondeiasmos, war bei den Griechen ein Versetzungszeichen, das einen Ton um drei Viertelstöne erhöhte, also noch halb so viel Werth hatte als unser Kreuz.

Sponholz, Adolph Heinrich, geboren zu Rostock am 12. März 1803, zeichnete sich als Kind schon durch sein eminentes Musiktalent aus und erregte in öffentlichen Konzerten, in denen er sich bereits als Knabe auf dem Klavier hören ließ, nicht geringes Aufsehen. Demungeachtet mußte er nach dem Willen seiner Eltern Theologie studiren, absolvirte sein Studium auf der Universität seiner Vaterstadt mit bestem Erfolge, machte sein Examen, predigte häufig, und kam auch endlich sogar schon in Vorschlag für eine Predigerstelle — da auf einmal wurde eine heftige Abneigung gegen seinen Beruf in ihm wach. Mit allem Eifer griff er wieder nach Instrument und musikalischen Lehrbüchern, und die Eltern mußten wohl oder übel seinem Willen, sich ganz der Musik widmen und die Theologie quittiren zu dürfen, nachgeben. Nach eifrig betriebenen Studien trat er als Komponist auf, begründete durch vielfältiges öffentliches Auftreten seinen Ruf als Klavierspieler und wurde endlich Organist an der Marienkirche in Rostock. In dieser Stadt starb er im J. 1851. — In seinen Orchester- und Klaviersachen, Motetten und Liedern zeigte S. ein schönes Talent.

Spontini, Gasparo, berühmter Opern-Komponist, geb. am 17. November 1778 (nicht 1784, wie öfter irrig angegeben wird) in dem Dorfe Miolatti bei Jesi (einem Städtchen im Kirchenstaate). Der innere Trieb drängte ihn zur Musik; denn ursprünglich war er zum geistlichen Stand bestimmt und erhielt eine Erziehung, welche auf diesen Beruf berechnet war. Daß er den ersten Unterricht in der musikalischen Komposition von dem berühmten Pater Martini zu Bologna erhalten habe, wie man ebenfalls zumeist angegeben findet, ist nicht richtig; denn Martini starb am 3. August 1784, also nach der irrigen Angabe des Geburtsjahres des Meisters noch vor dessen Geburt, nach seinem wirklichen Geburtsjahre aber im 6ten Lebensjahre Spontini's. Wollte man nun auch zugeben, daß Spontini schon im 6ten Jahre fähig gewesen, theoretischen Unterricht zu begreifen, so ist es doch bekannt, daß Pater Martini in den letzten 10 Jahren seines Lebens wegen körperlicher Leiden gar keine Schüler mehr annahm. Eben so unverbürgt wird Boroni in Rom als sein Lehrer genannt. Gewiß ist, daß er ein Zögling der neapolitanischen Musikschule war: 1791, in seinem 13ten Jahre, trat er in das Conservatorium della Pietà zu Neapel, wo der Contrapunktist Sala sein vorzüglichster Lehrer war, und nicht Traëtta, der schon 1789 gestorben war. Er machte reißende Fortschritte, und bereits in seinem 17ten Jahre wurde seine

Digitized by Google

erſte Oper „Le Puntiglie delle donne“ mit Beifall aufgeführt (nach Einigen in Neapel, nach Anderen in Rom). Noch in demſelben Jahre ging er nach Rom und ſchrieb dort „Gli Amanti in cimento“, dann in Venedig „L'Amor segreto“, hierauf wieder in Rom „L'Isola disabitata“, welche in Parma zuerſt aufgeführt wurde, während er ſelbſt einem Rufe nach Neapel folgte. Hier brachte er 1797 „L'Eroismo ridicolo“ zur Aufführung, und im folgenden Jahre gab man in Florenz ſeinen „Teseo riconosciuto“; einige Biographen erwähnen auch noch die „Berenice“ in dieſem Jahre, welcher „La finta Filosofa“ und 1800 „La Fuga in maschera“ folgte, beide in Neapel gegeben und mit großem Beifall. Da der neapolitaniſche Hof ſich nach Palermo flüchtete, ſo wurde Spontini dahin berufen und ſchrieb in den Jahren 1800 und 1801 die Opern „I Quadri parlanti“, „Il finto Pittore“ und „Gli Elisi delusi“. Das ſiciliſche Klima ſagte ihm aber nicht zu, und ſo ſehen wir ihn wieder in Rom, wo er noch im J. 1801 „Il Geloso e l'Audace“ ſchrieb, und im folgenden Jahre in Venedig, wo er „Le Metamorfosi di Pasquale“, „Chi più guarda meno vede“ und „La Principessa d'Amalfi“ zur Aufführung brachte. Dies war die letzte Oper, welche er in Italien komponirte. Wir haben alſo 16 Partituren, welche S. binnen 7 Jahren ſchrieb, eine Thätigkeit und Fruchtbarkeit, welche im Vergleich mit anderen italieniſchen Komponiſten nichts Auffallendes hat, aber höchſt merkwürdig iſt im Gegenſatz zu ſeiner ſpätern Art zu arbeiten, die ſich durch gründliche Bedächtigkeit oder Bedenklichkeit, durch fortwährendes Aendern und Beſſern oft bis zum letzten Augenblick vor der Aufführung, den Vorwurf der Langſamkeit oder gar des Mangels an Genie zuzog. Was nun den Styl und den Gehalt jener italieniſchen Opern betrifft, unter denen 11 der komiſchen Gattung angehören, ſo wird von franzöſiſchen Kritikern, welche theils die Partituren geleſen, theils einige derſelben nochmals in Paris geſehen hatten, die Leichtigkeit der Erfindung und Ausführung in der Weiſe Cimarosa's und anderer Zeitgenoſſen und Landsleute des Meiſters, gerühmt und ausdrücklich behauptet, daß viele von denjenigen Formen und Weiſen der Melodieführung und Coloratur, welche ſpäter Roſſini mit ſo viel Glück ausbeutete, ſelbſt auch das beliebte Crescendo, ſich im Keim in Spontini's Opern vorgebildet finden. — Trotz des bedeutenden Rufes, den S. durch ſeine Opernproduktionen ſich ſchon in Italien erworben hatte, und trotz aller materiellen Vortheile, die er daſelbſt genoß, faßte er doch im Jahre 1803 den Entſchluß, ſein Vaterland zu verlaſſen und ſich nach Paris zu begeben. Mit der Ausführung dieſes Entſchluſſes begann für S. ein neuer Abſchnitt ſeines Lebens und künſtleriſchen Schaffens: er betrat den Weg zu ſeiner eigentlichen künſtleriſchen Bedeutſamkeit, zu ſeiner eigentlichen kunſthiſtoriſchen Miſſion. Im J. 1803 kam er nach Paris. Es galt, in die dortige muſikaliſche Welt ſich nur einmal erſt einzuführen, denn trotz ſeines Rufes in Italien, war er in Paris ganz unbekannt. Er verſchmähte es nicht, Unterricht zu geben, führte hie und da in geſellſchaftlichen Kreiſen Bruchſtücke aus ſeinen Partituren am Klavier auf, und brachte im folgenden Jahre 1804 ſeine Oper „La finta Filosofa“ zur Darſtellung bei den Italienern der Opera buffa. Zwar gefiel ſie, aber doch fühlte er, daß er nationale Texte komponiren müſſe, wenn er

Digitized by Google

durchdringen wollte. Er fand einen Dichter, schrieb die Oper „Julie“, sie wurde auf dem Theater Feydeau im Frühjahr 1804 gegeben und — fiel durch (eben so wenig reussirte sie ein Jahr darauf in umgearbeiteter Gestalt und mit dem Titel „Le Pot de fleurs“). Spontini verlor den Muth nicht; er nahm ein anderes Textbuch, das leider noch schlechter war als das erste: die Oper „La petite Maison“ entstand, kam auf demselben Theater im Juni 1804 zur Aufführung — aber, o Himmel, das unbarmherzige Publikum ließ sie nicht einmal zu Ende spielen. Denn als der Sänger Ellevion, ein Freund S's und durch dessen Vermittelung er auch das Libretto erhalten hatte, bei dem Beginn des Pfeifens eine höhnische Geberde von der Bühne herab gegen die Zuschauer machte, brach der Sturm los, das Parterre, wüthend, stürzte in's Orchester, trieb die Musiker hinaus, und zerschlug Pulte und Instrumente. Was nun anfangen, nach zwei solchen Niederlagen?! wer wird dem Ausländer, dem Italiener, dessen Musik mit solchem Skandal durchgefallen, noch ein Buch anvertrauen, um mit ihm und durch ihn zu Grabe getragen zu werden? Spontini's Lage schien verzweiflungsvoll. Da erfuhr er, daß der Dichter Jouy ein Opernbuch verfaßt habe, welches, von der großen Oper angenommen, noch der Komposition harre, da Mehul sowohl als Chernbini, denen es nach einander anvertraut gewesen, es zurückgewiesen. Durch Vermittelung eines Freundes überließ Jouy das Libretto an Spontini; dieser las es, wurde wunderbar ergriffen davon, und sah sich nun mit fast blitzähnlicher Plötzlichkeit aufgeklärt über die Aufgabe, die er fortan zu erfüllen habe. Zweifel über sein Streben überhaupt waren in ihm aufgestiegen, bald nachdem er in die großen Umgebungen von Paris, in das gewaltige Leben jener Hauptstadt getreten, aus deren blutgedüngtem Boden die Freiheit erwachsen war, um sich an die Brust eines Helden zu werfen, der sie in seiner eisernen Umarmung zwar erdrückte, aber doch dem Selbstgefühl eines großen Volkes durch seine Thaten das Siegel der Wahrheit gab. Dies Alles, wie ferner das damit Zusammenhängende: der Glanz und die Pracht des Kaiserhofes, das fortwährende kriegerische Gepränge, der Anblick jener Adler und jener Heere, wie sie die Welt seit den Zeiten der römischen Imperatoren nicht wieder gesehen — dies Alles, sagen wir, schlug mächtig ein in die Seele des feurigen Italieners: er wurde irre an seinem Kunststreben, er fragte sich, ob auch wohl die tändelnde Weise der komischen Oper, ob das Spiel mit dem Sinnenreize der Töne dem Ernst des Lebens entspreche, in dessen Mitte sein eigner Entschluß ihn geworfen. Da hörte er zum ersten Male eine Oper von Gluck, Iphigenie in Aulis: das traf, das schlug wie ein Blitz in die Nacht seiner Zweifel — nun war ihm das Räthsel gelöst, wie er dem unbewußten Drang in seiner Brust genügen sollte — das musikalische Drama trat in seiner ganzen Größe vor seine Phantasie; dem Ernste, der Wahrheit desselben weihte er von nun an sein Leben. — Spontini hatte also sein Gedicht — es war kein anderes als die Vestalin — und ging mit Begeisterung an die Arbeit: aber damit war noch lange nicht Alles gethan — die größte Schwierigkeit stand noch bevor, nämlich alle die Schranken zu durchbrechen, welche Eitelkeit, Neid, Ränkesucht, Dünkel, hergebrachter Formenschlendrian, Unfehlbarkeit der Schule vor das

Digitized by Google

geweihte Gehege der großen Oper zogen, um jeden Profanen davon fern zu halten. Spontini's Freunde und mit ihnen Jouy sahen die Nothwendigkeit ein, durch einen Erfolg auf dem Theater der komischen Oper das frühere Mißlingen in Vergessenheit zu bringen, mächtige Gönner und einflußreiche Verbindungen zu gewinnen und sich dadurch den Weg zum Tempel der großen Oper zu bahnen. Es gelang. Jouy schrieb einen Text, Spontini componirte ihn, das Theater Feydeau nahm ihn an, die einaktige Oper „Milton" wurde gegeben (im Dezember 1804), gefiel, und blieb auf dem Repertoire. Die nächste und wichtigste Folge war, daß die Kaiserin Josephine Spontini zum Direktor ihrer Kammermusik ernannte. Und wahrlich, es bedurfte nichts Geringeres, als dieses mächtigen Schutzes, um der „Vestalin" den Weg durch alle Eifersüchteleien, Anschwärzungen und Spötteleien zu öffnen. Mittlerweile gab S. noch ein italienisches Intermezzo „L'eccelsa gara" auf dem Theater Louvois und ein Oratorium. Im J. 1807 überreichte er der Kaiserin die Partitur der „Vestalin" und am 15. Dezember desselben Jahres kam die Oper zur Aufführung — so lange nämlich hatte es gewährt, ehe er mit seinem Werke selber und dessen Einstudirung völlig zu seiner Zufriedenheit zu Stande kam. Ein ganzes Jahr lang änderte und besserte er an der Partitur herum, und so lange dauerten also natürlich auch die Proben; dazu kam die wirklich große Schwierigkeit der Ausführung und die unerbittliche Strenge Spontini's, der im vollen Bewußtsein dessen, was er gewollt hatte, den Launen der Sänger und Sängerinnen auch nicht um eine Achtelnote nachgab. Alles dies zusammengenommen läßt es also nicht wunderbar erscheinen, wenn dem Neide und der Verläumdung Vorwand zu den boshaftesten Nachreden gegeben wurden, und wenn Spontini mit Schwierigkeiten und Unfreundlichkeiten von Seiten des Opernpersonals während der Proben nicht wenig zu kämpfen hatte. Trotz alledem war der Erfolg ein seit Glucks Zeiten in Paris unerhörter, ein vollständiger Sieg, ein wahrer Triumph. Besonders war man erstaunt über die vollständige Transformation, die sich in Spontini's ganzem Talente offenbarte: — diesen erhabenen Styl des Ganzen, diese Fülle von edeln Melodien, diese hinreißende Sprache der leidenschaftlichen Liebe, diese Thränen des Herzens, diese stolzen, markdurchdröhnenden Drohungen aus dem ehernen Munde des Priesters, das Wogen der Volksmassen in den Chören, die Pracht der musikalischen Bilder, u. s. w. — das Alles hatte man nicht erwartet von dem tönetändelnden Italiener. Ohne schweren Kampf war aber der große Erfolg nicht errungen: Spontini hatte die ganze französische Schule gegen sich, die ganze kritische Phalanx des Conservatoriums, wo es noch lange Zeit nach dem entschiedenen, nirgends mehr bestrittenen Erfolg dennoch zum guten Ton gehörte, sich über die Musik der „Vestalin" lustig zu machen. Gerechtere Richter fand das Meisterwerk bei dem Nationalinstitut, wo ihm der Ehrenpreis, den Napoleon für das beste von allen Werken in jeder Kunstgattung während einer zehnjährigen Periode gestiftet hatte, mit 10,000 Francs zuerkannt wurde. — Nach der „Vestalin" wandte S. seine Thätigkeit einer neuen Arbeit zu, deren Gegenstand wiederum aus der antiken Welt genommen war; diese Oper hatte den Titel — denn weiter ist nichts davon bekannt geworden — „Elektra" oder „Orest", wo-

Digitized by Google

nach wir höchstens vermuthen können, daß sie vielleicht zwischen den beiden Iphigenien von Gluck ihre Stelle finden und mit ihnen eine Trilogie bilden sollte. Allein er gab sie auf für einen Stoff, der mehr in der Zeit und dem kriegerischen Geiste der Franzosen wurzelte, für „Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexiko". Es hieß damals, daß Napoleon selbst dem Komponisten den Wunsch zu erkennen gegeben habe, er möge diesen geschichtlichen Stoff für eine musikalisch-dramatische Bearbeitung wählen. Die Oper erschien im J. 1809 auf dem Theater und hatte ebenfalls einen entschiedenen Erfolg. Späterhin, im J. 1824, legte S. in Berlin die letzte Hand daran, und nach dieser Umarbeitung erschien das Werk in dem Klavierauszuge von F. Naue bei Hofmeister in Leipzig. Im „Cortez" sind die Chöre noch weit großartiger behandelt, als in der „Vestalin": hier ertönt zum ersten Male Völkermusik, hier treten zum ersten Male die Massen handelnd auf, und man kann wohl dreist behaupten, daß ohne „Cortez" vielleicht keine „Hugenotten" und kein „Prophet" existiren würden. — Im Jahre 1810 erhielt S., der sich kurz vorher mit einer Nichte des berühmten Pianofortefabrikanten Erard verheirathet hatte, die Direktion des italienischen Theaters im Odeon. Er vereinigte eine treffliche Gesellschaft und führte dem pariser Publikum zum ersten Male Mozart's „Don Juan", und dann auch „Cosi fan tutte" und „Figaro" vor. Eine Kabale, welcher Paër, der zu derselben Zeit das kleine italienische Theater des napoleonischen Hofes leitete, nicht fremd gewesen sein soll, verleidete ihm diese Stellung, so daß er sie schon nach zwei Jahren wieder aufgab. Im Jahre 1814 schrieb er eine Gelegenheitsoper „Pélage ou le Roi et la Paix", und 1816 mit Persuis, Berton und Kreutzer eine Ballet-Oper „Les Dieux rivaux". Als Salieri's „Danaiden" von der großen Oper im J. 1817 wieder vorgenommen wurden, arbeitete S., wozu ihm der betagte Salieri von Wien aus Vollmacht gegeben hatte, die Arie der Hypermnestra um und schrieb mehrere Balletmusikstücke, sowie das geniale feurige Bachanal im dritten Akte hinzu, welches er nachher in Berlin seiner eigenen Oper „Nurmahal" einfügte. — Während dieser Zeit hatte S. bereits einen Operntext unter den Händen, dem er sich wiederum mit ganzer Liebe und Begeisterung hingab. Im J. 1818 vollendete er die Arbeit, und im Dezember 1819 wurde seine „Olympia", große Oper in 3 Akten, zum ersten Male in Paris gegeben. Dies Werk gewann merkwürdiger Weise nicht den Beifall, den es nach dem Urtheil aller Kenner verdient. Und doch ist die „Olympia" ganz nach denselben großen Grundsätzen gearbeitet, wie die „Vestalin" und „Cortez", ja sie hat in der Rolle der Statira eine Schöpfung aufzuweisen, der keine der früheren an die Seite zu setzen ist. Die Gründe dieser Thatsache sind weniger in dem Werke selbst, als in den gänzlich veränderten äußeren Verhältnissen der pariser Zustände während der Restauration zu suchen. Die Begeisterung für die kriegerische Herrlichkeit war einer ziemlich spießbürgerlichen Lebensansicht, welcher Ruhe und Frieden über Alles ging, gewichen, und von oben her geschah alles Mögliche, um die Ermüdung und Erschlaffung der Nation zum Vortheil der alten Dynastie auszubeuten. Der Inhalt der „Olympia", der Streit um das Erbe Alexanders des Großen, der Kampf zweier Feldherren, deren ganze furcht-

Digitized by Google

bare Macht auf der Anhänglichkeit ihrer Heere an ihre große kriegerische Persönlichkeit beruhte — fand keinen Boden mehr in Paris. Als nun vollends am 13. Februar 1820 der Herzog von Berry auf den Stufen des Opernhauses ermordet und darauf die große Oper ganz und gar geschlossen wurde, so war dies der Todesstoß für die „Olympia", die kaum angefangen hatte, sich auf dem dortigen Felde Bahn zu brechen. Als nach 8 Jahren, im J. 1827, S. seine in Berlin umgearbeitete Oper (sie schloß früher mit einer tragischen Katastrophe, woran man damals bei Opernbüchern in Deutschland noch nicht sehr gewöhnt war: deshalb hatte der Meister im Verein mit T. A. Hoffmann den dritten Akt ganz umgestaltet) wiederum zu Paris auf die Bühne brachte, erhielt sie um so weniger einen vollständigen Erfolg, als die veränderten Zustände und Stimmungen Frankreichs unter Karl X. noch weit mehr Wurzel geschlagen hatten. Diesen entsprang das Bedürfniß einer sinnlichen, reizend pikanten, wollüstigen Musik, und das Verlangen danach stillte Rossini, dessen Opernmusik nicht sowohl eine Umwälzung des Geschmacks und der Ideen der Pariser bewirkte, als vielmehr der umgewandelten Stimmung entsprach und eben deshalb in kurzer Zeit zu so ausgebreiteter Herrschaft gelangte. S. verließ damals mit betrübtem Herzen Paris und kehrte nach Berlin zurück. Dorthin hatte ihn nämlich bereits im J. 1820 der König Friedrich Wilhelm III. als Generalmusikdirektor und ersten Kapellmeister berufen. Er trat daselbst 1821 mit der umgearbeiteten „Olympia" auf, deren Schluß jetzt eine glänzende Friedensfeier war, und hatte die Genugthuung, daß das berliner Publikum ihm und seinem Werke eine andauernde lebendige Theilnahme und Bewunderung zollte. Von jener Zeit an begann nun für Spontini eine langjährige Wirksamkeit in Berlin, bis zum Jahre 1839, welche der glänzenden Stellung, die ihm die Gunst des Königs gegeben, würdig und reich an Erfolgen, aber auch an bitteren Erfahrungen war. Noch im Winter von 1821 auf 1822 komponirte er zu einem Hoffeste das Festspiel „Lalla Rookh" nach Th. Moore's Gedicht, und schuf bald darauf diesen Gegenstand zu einer Oper unter dem Titel „Nurmahal" um, in welche er jedoch nur wenige Musikstücke aus jenem Festspiel und das Bacchanal, das er zu Salieri's „Danaiden" geschrieben hatte, aufnahm. Es fehlt der Handlung dieser Oper nicht an ernsten und ergreifenden Momenten, welche die Liebe Dschehangir's und Nurmahal's, Eifersucht, buhlerische Intrigue, Rache und Verschwörung herbeiführen; allein alles dies verschwimmt in ein Meer von Lust und Sinnenreiz, welches das Rosenfest von Kaschmir umspült, so daß dem Ballet, der Dekoration und Maschinerie gleicher Raum und fast gleiche Wichtigkeit als der eigentlichen Handlung eingeräumt ist. Es ist mithin dies Werk eine Mittelgattung, eine Balletoper, wenn man will; übrigens reich an schönen Melodien und durchaus nicht ohne musikalischen Werth. Sie gefiel außerordentlich und hielt sich, obgleich es ihr nicht an Gegnern fehlte. — Nach einer Umarbeitung des dritten Aktes von „Cortez" schrieb er die große Zauberoper „Alcidor", gedichtet unter seiner Leitung von Théaulon. Sie kam im Sommer 1825 zur Aufführung und wurde mit großem Beifall aufgenommen, rief aber auch eine Opposition in's Leben, welche von jetzt an eine Wendung zu nehmen begann, die ihre Führer schwerlich vor dem Richterstuhl der Unparteilichkeit und noch weniger vor dem der Humanität verantworten

Digitized by Google

können. „War in „Nurmahal“, sagt Marx über den „Alcidor“, „dem Ballet, so wurde in dieser neuen Hofoper eine Reihe der glänzendsten Zauberercheinungen, die zum Theil in den Lüften oder in der Cyclopenhöhle vorgehen, weiter Raum gegeben, die, mit eben so glänzender, in vielen Momenten höchst charakteristischer Musik begleitet, der Rahmen für eine Handlung waren, zu der der Komponist seine ganze alte Kraft neu, und in einzelnen Zügen mächtiger als je, bewährt hatte“. — Der Oper „Alcidor“ folgte im J. 1829 in Berlin „Agnes von Hohenstaufen“, Gedicht von Raupach. Spontini hatte schon früher den ersten Akt aufführen lassen, was dem Eindruck des Ganzen nicht vortheilhaft sein konnte. Er hätte das Drängen seiner Feinde, die es ihm zum Verbrechen machten, daß er kein Genie sei, welches in jedem Jahre eine Oper liefern könne, auf keinen Fall beachten sollen. Späterhin arbeitete er die ganze Oper noch einmal um, und in dieser Gestalt kam sie 1837, also zwölf Jahre nach dem „Alcidor“, auf die Bühne. Der romantische Geist des Gedichts nöthigte ihn zu einem andern musikalischen Styl, der ihm in einzelnen Scenen vorzüglich gelang, während selbst die Freunde gestanden, daß der Hauch des Genius, der die „Vestalin“, „Cortez“ und „Olympia“ durchwehte, im Ganzen immer weniger fühlbar werde. — Die unaufhörlichen, systematisch betriebenen Anfeindungen, die S. in Berlin zu erdulden hatte, verbitterten ihm endlich den Aufenhalt daselbst; er stellte sich in die Reihe der Bewerber um einen erledigten Platz im französischen Nationalinstitut; die ausgezeichnetsten Musiker Frankreichs, welche darauf Ansprüche machen konnten, traten vor ihm zurück, was ihnen nur Ehre machte, und er wurde im J. 1839 zum Mitglied ernannt. Diese Ernennung legte ihm die Pflicht auf, in Frankreich zu leben; der König von Preußen bewilligte ihm die Erlaubniß dazu, und so verließ er Berlin, um sich wieder in Paris niederzulassen. In Berlin hat er sein Andenken auch durch eine Stiftung verewigt, den sogenannten Spontini-Fonds für Wittwen der Orchestermitglieder. Bei seiner Anstellung war ihm ein Benefiz-Konzert jährlich zugesichert: S. veranstaltete ein solches in jedem Jahre durch große, glänzende Aufführungen klassischer Werke, verzichtete aber auf die Einnahme und legte sie als Grundkapital für die genannte Stiftung an, die dadurch während der fast zwanzigjährigen Wirksamkeit des Meisters in der preußischen Königsstadt sehr bald zu Kräften kam. Auch der König Friedrich Wilhelm IV. bewies sich gegen S., welcher nach dem Regierungsantritt desselben wieder nach Berlin gereis't war, höchst großmüthig; der Ausbruch eines übermüthigen Stolzes hatte den Künstler zu jenem mehr als taktlosen Briefe veranlaßt, der ihm eine Anklage und Verurtheilung wegen Majestätsbeleidigung zuzog. Der König verzieh ihm nicht nur, sondern gestattete ihm den ferneren Aufenthalt in Frankreich mit Beibehaltung der königl. preußischen Titel und Würden und des vollen Gehaltes. So verließ er im Sommer 1842 Berlin für immer und ging wieder nach Paris. Hier bemühte er sich vergebens, eine seiner Opern auf die Bühne zu bringen, und dies verbitterte ihn, der überhaupt von Tag zu Tage reizbarer und empfindlicher geworden, mehr und mehr. Es fiel ihm schwer, nur von dem Ruhme der Vergangenheit zu zehren, und so setzte er der Gegenwart, die ihn vernachlässigte, ein Selbstgefühl entgegen, das sich

Digitized by Google

allerdings öfter zu der Schroffheit abstoßenden Stolzes gesteigert haben mag. Zudem fing er auch an einer periodischen Gehörskrankheit zu leiden an — und mit einem Worte: sein Alter war ein trübes und gedrücktes, wenn auch nicht in materieller Hinsicht, denn er war sehr reich. Lichtblicke für den alten ehrgeizigen Meister waren: die Ernennung zum Grafen von San Andrea, die ihm von Seiten des Papstes zu Theil wurde, und die Huldigung, welche ihm in Deutschland noch einmal dadurch ward, daß ihn das Comité des niederrheinischen Musikfestes im J. 1847 einlud, die Aufführung der Ouverture und des zweiten Aktes der „Olympia" am 23. Mai zu Köln zu dirigiren. Er sagte zu, zeigte auch bei den Proben noch viel Regsamkeit, dirigirte aber beim Feste selbst nur die Ouverture, und überließ den Kapellmeisterstab bei der Aufführung des Olympia-Aktes an Dorn. In der letzten Hälfte des Jahres 1850 reis'te er nach Italien; er hoffte, die Luft der Heimath würde seine Gesundheit stärken und die trübe Stimmung seiner Seele verscheuchen. Am 22. Januar 1851 beharrte er darauf, trotz eines fieberhaften Schnupfens und der dringenden Abmahnung seiner Gattin, die Messe zu hören: er erkältete sich zum Tode und verschied am 24. Januar des genannten Jahres. — Spontini war nichts weniger als ein schöner Mann, seine Gesichtszüge waren fast mehr häßlich als schön, aber trotzdem voll Ausdruck und von einer seltsamen Eigenthümlichkeit. Das kleine, aber stechende, dunkle Auge hatte bei Unterhaltungen über gewöhnliche Gegenstände nichts besonders Charakteristisches, eher einen Ausdruck von Gleichgültigkeit, selbst von einer gewissen Schwermuth und Niedergeschlagenheit: sobald aber von Kunst oder auch von Geschichte und Politik die Rede war, so wie beim Dirigiren, entflammte es sich zu leuchtenden Blitzen. Sein Körperbau war zart und ebenmäßig, von mittlerm Wuchs; durchaus nicht hager, aber auch nicht stark; das dunkle Haar, stets sorgsam behandelt und gekräuselt, stand ihm gut. Ein aristokratisches Wesen war ihm in allen Dingen zur zweiten Natur geworden. Sein sehr reizbares Selbstgefühl wurde allerdings in gewisser Rücksicht bei ihm zum Egoismus: er achtete die Ueberzeugung Anderer zu wenig, und so hoch er Gluck und Mozart stellte, so hatte er doch für das Verdienst seiner Zeitgenossen (und zwar jeder Nation, nicht bloß der deutschen, wie man ihn fälschlich beschuldigt hat) durchaus keinen richtigen Maßstab. Ungeduldig, ärgerlich über alles Kleinliche des Lebens und durch Widerspruch leicht verletzbar, trieb er die Beharrlichkeit, mit der er seine Ueberzeugung verfocht und geltend machte, bis zur Hartnäckigkeit, die ihn dann oft zu einem schroffen, herrischen Auftreten hinriß, welches ja bekanntlich die Menschen unter allen Umständen nur schecht vertragen können. — Es bleibt uns nun noch übrig, mit einigen Worten an dasjenige zu erinnern, was den Tonsetzer der „Vestalin", des „Cortez" und der „Olympia" zu einer bedeutenden Erscheinung in der Kunstgeschichte gemacht hat. Spontini war ausschließlich dramatischer Komponist: die reiche Schöpfungskraft eines Mozart und Beethoven, welche in jeder musikalischen Kunstgattung Meisterwerke hervorbrachten, war ihm nicht gegeben. Man kann also allerdings behcupten, er sei keine durch und durch musikalische Natur, kein musikalisches Genie gewesen, wenn man diesen Begriff für unzertrennlich hält von der Kraft einer schöpferischen Fantasie, die aus dem

Digitized by Google

innern künstlerischen Leben, aus der musikalischen Seele des Künstlers heraus unmittelbar schafft und über jeden Stoff mit Freiheit schaltet, weil ihr eben dieser Stoff nicht von außen gegeben wird, sondern aus dem Innern selbstdrängend hervorquillt. Allein an den dramatischen Komponisten diesen Maßstab zu legen, ist eine Ungerechtigkeit: denn seine Künstlernatur ist grade dann eine geniale, wenn sie einem fremden Stoff ihr eigenstes Gepräge aufzudrücken vermag, wenn sie das von außen Gegebene ihrer geistigen Kraft unterthan macht. Die Grundsätze, welche S. bei seinen Opernschöpfungen im Auge hatte, waren keine anderen, als die Glucks — also die der Einheit des Styls und der dramatischen Wahrheit; aber er (S.) wollte sie auf eine Weise durchführen, die den Ideen seiner Zeit und dem Fortschritt der Musik überhaupt, namentlich aber der Instrumentalmusik, entsprächen. Und daß ihm dies gelungen, läßt sich wohl nicht in Abrede stellen, wenn man auch allerdings zugeben muß, daß — um hier nur von dramatischer Wahrheit zu reden — S. in der Zeichnung individueller Charaktere nicht hervorragte, und darin z. B. gegen Mozart weit zurücksteht. Mit Ausnahme der Statira in der „Olympia" sind alle seine Charaktere nicht individuell, sondern allgemein; sie stellen die Liebe, den Helden, den Priester dar, aber nicht eine Julia, einen Cortez u. s. w. Die Personen sind nur Träger der Gattung; aber diese Gattung ist mit einer Wahrheit geschildert, die sehr häufig ein Triumph der musikalischen Kunst genannt werden kann. Daher kommt es denn aber auch, daß Spontini's Musik, trotz alles Aufwandes der Kunstmittel, dennoch eine gewisse Eintönigkeit hat. Sie bewegt sich in einem gewissen Kreise von melodischen Gedanken und harmonischen Folgen, welche einer bestimmten Sphäre von Ideen entsprechen. Diese Sphäre ist allerdings keine gewöhnliche, die Ideen haben ein Gepräge von Adel und Hoheit, das sie nie verleugnen; allein sie ist trotzdem eine beschränkte, und ist ihr Kreislauf vollbracht, so versiegt auch der Quell der melodischen Erfindung, den sie hervorrief, oder er fließt wenigstens nicht mehr so frisch und lebendig. Schöpferisch erscheint S. in der Behandlung des Recitativs, der Chöre und des Orchesters. Das erstere hat er auf eine Höhe gebracht, die seitdem Keiner wieder erreicht hat: die plastische Wahrheit in seinen Recitativen macht diese zu ewig gültigen Mustern. Die Chöre hat er zuerst in ihre volle Berechtigung eingesetzt. Während sich die Frauengesänge in der „Vestalin" noch eng an Gluck's Weise anschließen, erheben sich die Volksstimmen bei dem Triumphzug, dann namentlich beim Tempelsturm im zweiten Akt, beim Trauermarsch und dem Gewitter im dritten, zu ganz anderen Kunstformen, die der Bedeutung entsprechen, welche der Tondichter den Massen in der dramatischen Handlung gegeben hat. Sie greifen unmittelbar in diese ein und dienen ihm recht eigentlich dazu, die dramatische Situation musikalisch darzustellen. Noch mehr gilt dies Alles von den Chören in „Cortez". Die Heranziehung des Orchesters zur Gesammtwirkung steigerte S. auf eine Weise, die allerdings ihre Gefahren hat, wie das Daherfahren mit feurigen Rossen, wenn nicht eine kräftige Hand die Zügel hält. Scheint es doch, als wenn in den Werken nach der „Olympia", im „Alcidor" und „Agnes von Hohenstaufen", der Meister selbst, unbesorgt um den Sturz, ihnen die Zügel

Digitized by Google

auf den Rücken geworfen hätte; so unbändig brausen sie daher. In seinen drei Hauptwerken aber vermissen wir die Besonnenheit des Lenkers nicht: sie beweisen nur die Richtigkeit des Grundsatzes, daß die Anwendung der Masse der Instrumentalmittel an sich nicht unkünstlerisch ist; es kommt nur auf den Zweck und die Art der Behandlung an. — (Aus und nach einem größern Aufsatze von L. Bischoff in Jahrg. 1851 der „Rheinischen Musik-Zeitung"; vergleiche auch Fétis' „Biogr. universelle".)

Spontoni, Bartolomeo, ein berühmter Tonsetzer der venetianischen Schule, lebte um die Mitte des 16ten Jahrhunderts und gab in den Jahren 1564 und 1567 verschiedene Sammlungen fünfstimmiger Madrigalen in den Druck. Ferner erschienen Arbeiten von ihm in verschiedenen Sammelwerken aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts (z. E. in der „Symphonia angelica" von Hubert Waelrant). — Ein anderer S., Alessandro mit Vornamen und wahrscheinlich mit Vorgenanntem verwandt, lebte mit diesem zu einer Zeit in Venedig, und gab 1585 daselbst Madrigalen in den Druck.

Springende oder **sprungweise Bewegung,** s. Bewegung.

Springer oder **Docken** hießen in den alten Flügeln diejenigen Reihen Hölzer, welche hinten auf den Klaves ruhten, durch den Resonanzboden hindurch bis zu den Saiten reichten, und in welchen die sog. Zungen eingesetzt waren, die mit ihren Stückchen Rabenfeder die Saiten zum Klange brachten.

Springlade, s. Windlade.

Spund, das Stück Brett von hartem Holz, welches genau in den vordern Theil des Windkastens der Orgel paßt und auf den Kanten mit Leder überzogen ist, damit es winddicht anschließt. Auch nennt man Spunde die fest eingeleimten Bretter, welche die oberen Oeffnungen der Kancellen verschließen, und in denen sich grade so viel Löcher befinden, als Stimmen auf der Windlade stehen.

Squarcialupi, (spr. Skuartscha—), Antonio, auch Antonio dagli Organi genannt wegen seiner Geschicklichkeit auf der Orgel, wurde zu Florenz in der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts geb., stand als Organist in den Diensten des Lorenzo von Medicis (gen. il Magnifico) und war in gleicher Eigenschaft an der Kathedrale von Florenz angestellt. Gest. ist er im J. 1430, den Ruhm des geschicktesten italienischen Organisten seiner Zeit hinterlassend. Wie sehr ihn seine Mitbürger als Künstler schätzten, beweis't, daß nach seinem Tode eine Büste von ihm mit lobender Unterschrift aufgestellt wurde. (Die Unterschrift sah Burney noch im J. 1770 zu Florenz).

Staab, Adalbert, geb. den 22. August 1813 zu Langenberg in Westphalen, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater Leopold S., (früher Kammermusikus in Fulda, und später Haushofmeister des Grafen Westerhold in Westphalen, gest. endlich zu Fulda 1829), und wurde dann von 1829 ab in der Theorie von Mich. Henkel in Fulda unterrichtet. Nachgehends bereis'te er als Klarinettist Süddeutschland und die Schweiz, verlebte hierauf das Jahr 1835 in Düsseldorf, wo er Mendelssohn noch traf und diesem Meister Einiges von seinen Kompositionen zur Durchsicht vorlegen durfte, ging dann 1836 als Musiklehrer nach Unna in Westphalen, und wurde endlich von da aus im J.

Digitized by Google

1851 als Musikdirektor nach Hamm berufen, wo er gegenwärtig noch ist, als Lehrer und Leiter verschiedener Gesangvereine in guter Achtung stehend. Er wird als Klavierspieler gerühmt — die Klarinette scheint er als sein Haupt-Instrument nicht mehr zu cultiviren — und von seinen Kompositionen, von denen Kantaten, Klaviersachen, Männergesänge, eine Ouverture u. s. w. gedruckt sind, hat Manches Anerkennung gefunden. Ein älterer Bruder von ihm, **Gustav**, ist in Spanien Regimentskapellmeister, und sein Großvater — was noch zu bemerken ist — war zuerst zu Weilburg, woselbst er auch 1717 geb. wurde, Kammermusikus, und kam dann als Konzertmeister in die fürstbischöfl. Kapelle nach Fulda, woselbst er 1792 starb, viele Kirchenkompositionen hinterlassend.

Stabat mater, ein berühmter geistlicher Gesangstext in lateinischen Terzinen, der mit den Worten anfängt: Stabat mater dolorosa (die schmerzensvolle Mutter stand ꝛc.), daher seinen Namen hat, in gereimtem Mönchslatein den Schmerz der heiligen Jungfrau beim Tode des Erlösers schildert, und in der katholischen Kirche als sogenannte Sequenz, besonders an den Festen der sieben Schmerzen Mariä, gesungen wird, daher auch von vielen Kirchenkomponisten in Musik gesetzt worden ist. Als Verfasser dieses Gesangtextes werden verschiedene Päpste angegeben; wahrscheinlicher jedoch ist er von Jacopo de Benedetti, genannt Jacopone (s. d.).

Stabile, Annibale, guter Tonsetzer aus der römischen Schule, wurde in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb. und machte seine Musikstudien unter Leitung des großen Palestrina. 1575 wurde er Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano, ging aber schon das Jahr darauf in gleicher Eigenschaft an die Kirche des Collegio Germanico, kam noch in demselben Jahre an die Kirche S. Apollinare, und wurde endlich 1592 an Sta. Maria Maggiore berufen. Gest. ist er wahrscheinlich im J. 1595. In der Zeit von 1584 ab bis 1592 erschienen zu Venedig verschiedene Sammlungen von Motetten, Madrigalen und Litaneien seiner Komposition im Druck, so wie man auch in verschiedenen Motetten- und Madrigalen-Kollektionen aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts Arbeiten von ihm findet.

Stabingher, Matthias, ein Deutscher von Geburt und um 1750 geb., lebte um 1775 zu Paris und machte sich daselbst als Flötist bekannt, ging dann 1779 nach Italien und war daselbst bis in die ersten Jahre unseres Jahrhunderts für verschiedene Bühnen als Balletkomponist thätig, brachte auch in Florenz die Buffa-Oper „L'Astuzia di Bettina" zur Aufführung. Gestorben ist er zu Venedig, wahrscheinlich im J. 1815. — Gedruckt sind von ihm Flötensachen, Quartetten und Sextetten für Streich- und Blasinstrumente.

Staccato, der Gegensatz von Legato (s. d.), s. Abstoßzeichen.

Stade, Friedrich Wilhelm, geb. 1817 zu Halle, besuchte daselbst, zur Theologie von seinen Eltern bestimmt, das Gymnasium, verließ aber dasselbe, um sich ganz der Musik zu widmen, für welche er sehr früh schon große Neigung und Anlage zeigte. Er ging zu Friedrich Schneider nach Dessau, und studirte unter dieses Meisters Leitung die Tonsetzkunst mit solchem Ernst und Fleiße, daß ihn Schneider zu seinen besten Schülern zählte. Nach vollendeten

Digitized by Google

Studien wurde er Musikdirektor bei der Bethmann'schen Schauspielertruppe, die abwechselnd in Dessau und Halle Vorstellungen gab, fungirte zwei Jahre lang, und erhielt dann den Ruf als Universitäts-Musikdirector nach Jena. Hier entfaltete sich durch ihn ein reges musikalisches Leben: er errichtete mehrere musikalische Vereine, gab den akademischen Konzerten neuen Aufschwung und verlieh überhaupt dem ganzen öffentlichen Musiktreiben eine dem besten Kunstwollen zugewandte Richtung. Durch seine Vorträge im homiletischen Seminar über die Entwickelung des evangelischen Choralgesanges wurde er zu musikalisch-archäologischen Studien veranlaßt, aus denen die Bearbeitung von Liedern aus dem 13ten und aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert hervorgingen (erstere gedruckt bei Böhlau in Weimar, und letztere bei Breitkopf & Härtel). Außer diesen beiden Publikationen sind von ihm erschienen: mehrere Hefte Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Lieder für Männerstimmen, ein Hymnus für Chor und Orchester, mehrere Hefte Orgelkompositionen. Eine Sinfonie und Ouvertüren für Orchester wurden in Jena, Rudolstadt und an anderen Orten mit Beifall aufgeführt. Außerdem hat sich St. aber auch einen Ruf als bedeutender Orgelspieler erworben, und demzufolge ist er im Laufe dieses Jahres (1860) als Hoforganist und Konzertmeister nach Altenburg berufen worden. Bei seinem Scheiden von Jena erhielt er von der dortigen Universität die philosophische Doktorwürde.

Stadelmayer, Johann, geb. zu Freisingen in Baiern um 1560, war zuerst im Dienste des Erzherzogs Maximilian von Oesterreich und wurde dann Kapellmeister des Kaisers Rudolph, als solcher noch 1612 zu Prag lebend. Von 1592 an erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen und andere Kirchensachen im Druck.

Staden, Johann, geb. zu Nürnberg im J. 1581, war ums Jahr 1600 Hoforganist des Kurfürsten von Brandenburg, kam dann an die Lorenzkirche in seiner Vaterstadt und endlich im J. 1618 an die Sebalduskirche ebendaselbst. Die Organistenstelle an letzterer Kirche bekleidete er bis zu seinem im J. 1636 erfolgten Tode. Seiner Zeit als Komponist geschätzt, hinterließ er zahlreiche geistliche und weltliche Lieder (mehrstimmig), dann auch Instrumentaltonstücke (Paduanen, Gagliarden u. s. w.), die im Druck erschienen, und eine Generalbaßlehre im Manuscript, die den Titel führt „Manuductio für die, so im Generalbaß unerfahren". — Ein Sohn von ihm — Sigismund Gottlieb, 1607 zu Nürnberg geb., wurde 1635 Organist an der Lorenzkirche seiner Vaterstadt, und starb als solcher im J. 1655, den Ruf eines vortrefflichen Musikers hinterlassend. Gedruckt erschienen von ihm geistliche und weltliche Gesänge und ein kurz gefaßtes didaktisches Werk: „Rudimenta musica etc." (Nürnberg, 1636 nachgehends in noch einigen Auflagen).

Stadler, Joseph, geb. zu Wien am 13. Oktober 1796 als der Sohn des Contrabassisten im Hoftheater- und Stephanskirchen-Orchester, Felix St., von dem er auch musikalisch unterrichtet ward, erhielt mit 16 Jahren eine Anstellung bei der ersten Violine im Leopoldstädter Theater, kurz darauf auch beim Chor der Stephanskirche, bekleidete dann an vorgenanntem Theater von 1819

Digitized by Google

an die Stelle als Orchester-Direktor, und wurde endlich 1831 in die Hofkapelle aufgenommen. Zahlreiche und ansprechende Kompositionen sind von ihm bekannt geworden: — Musik zu mehreren Pantomimen, Ouvertüren, Entreacte's, Trio's, Quartette, Variationen und andere kleinere Tonstücke für verschiedene Instrumente, Lieder und Gesänge, Tänze und Märsche u. s. w. — Wahrscheinlich ein Verwandter von ihm war der Klarinettist Anton St., für den Mozart Verschiedenes schrieb, und der als Virtuos auf seinem Instrument einen bedeutenden Ruf hatte.

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. am 4. August 1748 zu Melk in Unter-Oesterreich, wurde schon in früher Jugend musikalisch unterrichtet, und zwar von seinem Vater, der, obwohl von Profession nur ein Bäcker, dennoch viel Sinn für die Tonkunst besaß und auch ganz erträglich Violine und Harfe spielte. Mit 10 Jahren kam Maximilian als Chorknabe in die Abtei Lilienfeld, machte daselbst auch Gymnasialstudien, und wurde dann zu weiterer Ausbildung nach Wien auf das Jesuiter-Kollegium geschickt, woselbst er auch als Organist fungirte. Nach Absolvirung seiner philosophischen und theologischen Studien trat er als Novize in's Kloster Melk, wurde dann im 24. Jahre ausgeweiht und versah hierauf 19 Jahre lang abwechselnd die Seelsorge auf dem Lande und verschiedene Professuren im Gymnasium seines Klosters. Im J. 1786 wurde er von Kaiser Joseph, der sein treffliches Klavier- und Orgelspiel kennen uud schätzen gelernt hatte, zum Komandatar-Abt der Abtei Lilienfeld, und drei Jahre später der zu Kremsmünster ernannt, lebte, mit dem Titel als Kanonikus und Konsistorialrath, von 1791 bis 1803 unabhängig und meist zurückgezogen in Wien, worauf er dann Pfarrer in der Vorstadt Alt-Lerchenfeld und 1810 endlich in gleicher Eigenschaft nach dem Marktflecken Böhmisch-Kaut versetzt wurde. Fleißig, wie er auch bisher mit Komponiren sich beschäftigt hatte, so waren doch seine desfallsigen Bestrebungen in weiteren Kreisen ziemlich unbekannt geblieben; erst in Böhmisch-Kaut produzirte er zwei Werke, welche bestimmt waren, sein Kompositionstalent aus der Dunkelheit hervorzuziehen. Es waren dies die Chöre aus Collin's Tragödie „Polyxena", und desselben Dichters Oratorium „Das befreite Jerusalem". Diese Tonwerke erregten bei ihrer Aufführung in Wien einen Enthusiasmus, der nur dem Erstaunen über die Möglichkeit gleichkam, wie ein so reiches Talent bis zur Grenze des zurückgelegten Mannesalters den Augen seiner Mitbürger verborgen bleiben konnte. Aber eben die zunehmenden Jahre, verbunden mit den Beschwerden strenger Amtspflichten, versetzten St. in einen kränklichen Zustand, welcher ihn bestimmte, im J. 1815 seine Stelle niederzulegen. Er lebte von da ab in Wien, erholte sich auch bald wieder und pflegte der Tonkunst, sowie deren Wissenschaft und Geschichte in Muße und Ruhe, bis er, verehrt und geliebt von Allen, die ihn kannten, am 8. November 1833 zu Wien das Zeitliche segnete. Wie er noch im hohen Alter für die von Gottfried Weber angefochtene Aechtheit des Mozart'schen Requiems in die Schranken trat, ist ganz ausführlich in Otto Jahn's „Mozart", Bd. IV. zu lesen. — Außer dem oben angeführten Oratorium sind verschiedene Messen, ein Requiem, viele Gradualen und Offertorien, Psalmen, geistliche und weltliche ein- und mehr-

Digitized by Google

stimmige Lieder, Klavier- und Orgelfugen, Klaviersonaten u. s. w. im Druck. Alle diese Sachen, sowie noch viele andere, die er handschriftlich hinterlassen, bekunden ein schönes und gediegenes Talent.

Stadtmusikus, auch Stadtpfeifer, Stadtzinkenist, Kunstpfeifer, Amtsmusikus genannt, s. Musiker.

Ständchen, s. Serenade.

Stagione, (ital., spr. Stadschöne), eigentlich die Jahreszeit, bei den Italienern aber insbesondere die Zeit, in welcher Opern aufgeführt werden. Solcher Opernzeiten (Stagioni) haben sie nun vier: die Karneval-, Frühling-, Sommer- und Herbststagione. Erstere ist die vornehmste und wird auch die Stagione di cartello genannt, weil sie die großen Opern und Ballette bringt, zu denen nur Künstler ersten Ranges (di cartello) engagirt werden. Fast alle Städte, kaum die allerkleinsten ausgenommen, haben im Karneval ihre Oper. Außerdem wird in den größeren noch eine oder die andere, und in den größten werden wohl alle vier Stagioni im Jahr gehalten; vom Aschermittwoch bis zum zweiten Ostertage aber sind in ganz Italien alle Theater geschlossen.

Stahlklavier, ein von Troiger in Dessau 1792 erfundenes Instrument, das dem Gambenklavier ganz ähnlich war, aber auch jetzt schon ganz vergessen ist.

Stahlharmonika, erfunden 1796 von Röbe. Sie hat die Form eines durchschnittenen Cylinders von hartem Holze; an der untern Seite befindet sich ein etwas hervorragender Rand, in welchem 22 stählerne Stäbe in einer Entfernung von $1\frac{1}{2}$ Zoll von einander befestigt sind und nach der Tonfolge den Cylinder senkrecht umstehen. Der Spieler stellt sich hinter das Instrument und streicht die Stäbe mit zwei kleinen Geigenbogen

Stahlsaite, s. Drahtsaite.

Stahlspiel, 1) ein von Lingke zu Torgau (geb. 1720, gest. 1802) erfundenes Instrument, welches sich von der Stahlharmonika dadurch unterscheidet, daß bei demselben die auf einem Resonanzboden hohl ruhenden stählernen Stäbe mit Hämmerchen angeschlagen werden. — 2) heißt S. in der Orgel das Glockenspiel oder die Cymbel, wenn statt der Glöckchen kleine Stahlstangen oder Federn gebraucht sind.

Stainer, Jakob, berühmter Geigenmacher, geb. um 1620 in dem Dorfe Absom in Tyrol, war zuerst zum Geistlichen bestimmt und erhielt auch eine demgemäße Erziehung, zeigte aber wenig Lust zu dem ihm bestimmten Stande, sondern beschäftigte sich vielmehr als Kind schon lieber mit dem Zusammensetzen von Geigen-Instrumenten. Seiner Neigung endlich nachgebend, schickten ihn seine Eltern nach Cremona, wo er zuerst in den Werkstätten der Amati arbeitete, dann eine Tochter des einen der Amati heirathete und fortan auf eigene Rechnung Geigen fabrizirte (zu Absom). Nahrungssorgen zwangen ihn zuerst, sehr schnell zu arbeiten, und da er, seine Fabrikate selbst kolportiren müssend, selten für eine Geige mehr als 6 Gulden erhielt, so mußte er wohl durch rasches Fabriziren sich zu helfen suchen. Um 1650 ungefähr verbesserte sich seine Lage: sein Ruf fing an sich zu verbreiten, von vielen deutschen Höfen liefen Bestellun-

Digitized by Google

gen bei ihm ein, er erzielte beſſere Preiſe, und konnte und mußte nun natürlich mehr Sorgfalt auf ſeine Arbeiten verwenden. Dieſe Ausdehnung ſeines Geſchäfts vermochte ihn auch, Schüler anzunehmen: ſolche waren ſein Bruder Marcus, Albani und drei Gebrüder Klots. Nachdem ſeine Frau geſtorben war, zog St. ſich in ein Benediktinerkloſter zurück, hörte aber nicht auf zu arbeiten, ſondern verfertigte gerade im Kloſter noch 16 Geigen, die das Beſte waren, was er je geliefert, und die er dem Kaiſer theils und theils den Kurfürſten des deutſchen Reiches übermachte. Was aus dieſen Inſtrumenten geworden, läßt ſich mit Genauigkeit nicht mehr nachweiſen. St. ſtarb im Kloſter, man weiß aber nicht wann.

Stamentienbaß oder **Stamentienpfeife**, ſ. Schwiegel.

Stamitz, 1) Johann Carl, ehedem berühmter Violiniſt und Komponiſt, geb. 1719 zu Deutſchbrod in Böhmen, wo ſein Vater Schullehrer war, bildete ſich in der Muſik zumeiſt autodidaktiſch aus, trat 1745 in die Dienſte des Kurfürſten von der Pfalz und ſtarb als Konzertmeiſter zu Mannheim im J. 1761. Gedruckt erſchienen von ihm Sonaten für Klavier und Violine, desgl. für Violine und Baß, Sinfonien, Violin-Konzerte und Etüden, Streichtrio's. Viele Violin- und Klavierſachen, auch Sinfonien hat er außerdem noch handſchriftlich hinterlaſſen. Ein Bruder von ihm, Thaddäus mit Vornamen, zu Deutſchbrod 1721 geb., war ein guter Violoncelliſt, trat als ſolcher ebenfalls in die Dienſte des Kurfürſten von der Pfalz, wurde aber nachgehends in Prag Geiſtlicher und ſtarb endlich als erzbiſchöflicher Landvikar und Kanonikus im Stifte zu Alt-Bunzlau am 23. Auguſt 1768. — 2) Carl St., älteſter Sohn Johann Carls, geb. zu Mannheim am 7. Mai 1746, machte ſeine erſten muſikaliſchen Studien unter der Leitung ſeines Vaters und wurde dann Cannabichs Schüler. 1767 ward er als Violiniſt in der Mannheimer Kapelle angeſtellt, ging aber 1770 nach Paris, hier hauptſächlich ſich als Virtuos auf der Viola und Viole d'amour produzirend, und trat in die Dienſte des Herzogs von Noailles. 1785 kehrte er nach Deutſchland zurück, ward 1787 Kapellmeiſter des Fürſten von Hohenlohe-Schillingsfürſt, 1789 für ein Jahr Konzertmeiſter in Kaſſel, komponirte dann im Auftrage für verſchiedene Höfe, machte zahlreiche Kunſtreiſen und wurde endlich im J. 1794 Univerſitäts-Konzertmeiſter zu Jena, woſelbſt er im J. 1802 ſtarb. Von ſeinen ihrer Zeit ſehr geſchätzten Kompoſitionen erſchienen ſehr viele im Druck — Sinfonien, Streich-Quartette und Trio's, Violin-Konzerte und Duette, ein Bratſchen- und ein Klavier-Konzert u. ſ. w. Auch kannte man von ihm die große Oper „Dardanus" und die Operette „Der verliebte Vormund". — 3) Anton St., zweiter Sohn des obgenannten Johann Carl, geb. zu Mannheim im J. 1753, war wie ſein Vater und Bruder ein vortrefflicher Violinſpieler und ging mit dieſem ſeinen Bruder 1770 nach Paris, wo er wahrſcheinlich auch geſtorben iſt (Einige ſagen, ums Jahr 1820 erſt). — Seine Kompoſitionen — in Konzerten für verſchiedene Inſtrumente, Quartetten und Trio's für Streichinſtrumente, Violin- und Flöten-Duetten u. ſ. w. beſtehend — waren eine Zeit lang ſehr beliebt.

Stammakkord, ſ. Akkord.

Digitized by Google

Stammintervall, s. Intervall.

Stammtonleiter. So heißt die Tonleiter von C-dur, weil sie alle sieben Stufen rein (ohne Erhöhung und Erniedrigung) enthält, und man deshalb die Bildung der Durtonleitern von ihr beginnt, die der Molltonleitern aber den Durtonleitern nachfolgen läßt.

Stanley (spr. Ständi), John, geb. zu London im Januar des Jahres 1713, erblindete unheilbar schon in seinem 3ten Lebensjahre, fing aber trotzdem mit 7 Jahren an Musik zu lernen und machte, zuerst unter der Leitung Readings und dann des Doktor Greene, so bewundernswerth rasche Fortschritte, daß er mit 11 Jahren bereits in einer kleinen londoner Kirche den Organistendienst versehen konnte. 1726 wurde er dann Organist an der Kirche St. Andrews (ebenfalls in London) und in seinem späteren Lebensalter fungirte er sogar als Dirigent der königl. Kammermusik (die zu dirigirenden Stücke soll er, vermöge Sich-Vorspielen- und Vorlesen-Lassens, immer erst haben auswendig lernen müssen). Gest. ist er am 19. Mai 1786, zahlreiche Kompositionen hinterlassend, von denen Konzerte für mehrere Instrumente, Sonaten für Flöte und Baß, Flötensolo's u. s. w. gedruckt, die Oratorien „Jephta" und „Zimri" aber Manuscript geblieben sind.

Stanze, ital. Stanza, eigentlich der Haltepunkt oder Abschnitt, heißt jede Strophenabtheilung eines Gedichtes, dann auch ein ganzes lyrisches Gedicht von einer Strophe; besonders aber versteht man darunter die Oktave oder Ottava rima, seit Giov. Boccaccio die stehende Form für die epische Poesie der Italiener. Sie besteht aus acht elfsylbigen jambischen Versen mit weiblichen Reimen. Eine besondere Art ist die sogen. Spenser-Stanze, zuerst von dem Engländer Edm. Spenser gebraucht, welche aus einer verschobenen Oktave mit angehängtem Alexandriner besteht.

Starke, Friedrich, 1774 zu Elsterwerda in Sachsen geb., lernte während seines Schulbesuchs beim Organisten Ahner Klavierspielen, kam dann beim Stadtmusikus Görner zu Großenhayn in die Lehre, wo er besonders das Horn zu seinem Hauptinstrumente machte, und konditionirte nach absolvirter Lehrzeit fünf Jahre lang in verschiedenen Städten Sachsens, sich dabei in der Theorie der Musik autodidaktisch forthelfend. Nach dieser Zeit durchzog er zwei Jahre lang die Welt als Kapellmeister der Kolter'schen Kunstreitergesellschaft, nahm dann in Salzburg ein Engagement als Musiker beim Theater- und einem Kirchenorchester an, fungirte hierauf wieder zwei Jahre als Klaviermeister in dem Hause der Gräfin Pilati zu Wels, und trat endlich als Kapellmeister in ein österreichisches Regiment, als solcher die Feldzüge in der Schweiz, in Schwaben und am Rhein mitmachend. Als sein Regiment nach abgeschlossenem Frieden in Wien stationirt war, studirte er daselbst noch bei Albrechtsberger die Theorie der Musik, wurde später auch im Hoftheaterorchester als erster Hornist angestellt (vornehmlich auf die Empfehlung Beethovens, der ihm seinen Neffen zum Unterricht anvertraut hatte), und erhielt endlich nach einer Reihe von Jahren seine Pensionirung. Darauf lebte er meist zu Döbling bei Wien, und starb auch hier nach kurzem Krankenlager am 18. Dezember 1835. — Erschienen sind von ihm zahlreiche

Digitized by Google

Kompositionen für Militairmusik, Tänze, Variationen und Potpourri's für verschiedene Instrumente, ein Quartett für Klavier, Flöte, Violine und Violoncell, ein Trio für Klavier, Horn und Violoncell, viele kleinere Klavierſachen, einige Meſſen und andere Kirchenſtücke, endlich auch eine Klavierſchule.

Starzer, Joſeph, geb. im J. 1727 in Oeſterreich, machte ſich zuerſt als tüchtiger Violinſpieler bekannt und war auch als ſolcher beim Hoftheaterorcheſter angeſtellt; nachgehends aber hatte er als Balletkomponiſt einen guten Namen und wurde 1760 am Hoftheater als ſolcher placirt, namentlich zu vielen Noverre'ſchen Balletten ſehr wirkungsvolle Muſik ſetzend. Geſt. iſt er zu Wien am 22. April 1787. Außer den Balletten kannte man von ihm noch Kirchenſachen, Sinfonien und Inſtrumental-Soloſtücke.

Staudigl, Joſeph, vorzüglicher Sänger (Baſſiſt), geb. den 14. April 1807 zu Wöllersdorf in Unter-Oeſterreich als der Sohn eines k. k. Revierjägers, kam mit neun Jahren als Solo-Sängerknabe nach Wiener-Neuſtadt, machte daſelbſt Gymnaſialſtudien, wie er auch die dortige Zeichnenſchule beſuchte (zum Zeichnen nämlich hatte er von Jugend auf viel Anlage gezeigt), und ging nachgehends zu weiterer wiſſenſchaftlicher Ausbildung nach Krems. Von jeher zum Geiſtlichen beſtimmt, trat er nach Abſolvirung ſeiner Studien als Novize in das Kloſter Melk, machte ſich hier durch ſeinen Geſang (ſeine Stimme hatte ſich inzwiſchen in einen ſchönen Baß umgeſetzt) ſehr beliebt, verließ aber noch vor Ablegung des Mönchsgelübdes das Kloſter, da alle Luſt zum geiſtlichen Leben von ihm gewichen war, und ging mit dem Vorſatz, Chirurgie zu ſtudiren, nach Wien. Um ſeiner nichts weniger als blühenden finanziellen Lage etwas aufzuhelfen, gab er Lektionen, ſang auf Kirchenchören mit und trat endlich auch in das Chor der damals unter des Grafen Gallenberg Verwaltung ſtehenden Hofoper. Bei dieſer blieb er auch, nachdem Duport die Pacht-Adminiſtration übernommen hatte, wurde mitunter zu Nebenrollen verwendet, und wagte es endlich auch, den krank gewordenen erſten Baſſiſten in der Partie des „Pietro" in der „Stummen von Portici" zu erſetzen. Dieſer Verſuch gelang über alles Erwarten gut; man vertraute ihm demzufolge mehr und mehr bedeutende Partien an, und aus dem unbeachteten Choriſten wurde im Verlaufe der Zeit der allbeliebte und bewunderte Geſangskünſtler, welcher auch 1831 in die k. k. Hofkapelle aufgenommen wurde. Von Wien aus machte er zahlreiche Kunſtreiſen ins Ausland, und war es in den 40er Jahren beſonders England, welches ihm reiche Triumphe und Gewinnerträge brachte. Mit Anfang der 50er Jahre fing ſeine Stimme an etwas abzunehmen und damit auch ſeine Herrſchaft über die Gunſt des wiener Publikums. Das machte ihn trübe und verſtimmt, und ſteigerte ſich dieſer Zuſtand ſogar bis zum Wahnſinn, dem er leider im J. 1856 unrettbar verfiel. Seit dieſer Zeit ſiecht er in einem Irrenhauſe zu Wien dahin. — Wohlklang, Biegſamkeit und Umfang ſeiner Baßſtimme, ſowie höchſt edle Manier des Vortrages machten ihn in ſeiner Blüthezeit mit vollſter Berechtigung zum allentzückenden Künſtler.

Staufer, Johann Georg, ſ. Guitarre d'amour und Fortepiano.

Stefani, Johann, geb. zu Prag im J. 1746, erhielt in der Schule des

Digitized by Google

Benediktinerklosters in seiner Vaterstadt den ersten Musikunterricht, war dann eben im Begriff, sich auf den Wunsch seiner Eltern dem Klosterleben zu widmen, als die Aufhebung oder Reformirung vieler Klöster durch Joseph II. diesen Plan vereitelte, und wählte nun die Musik zu seinem Lebensberuf. Zur höhern Ausbildung in dieser Kunst ging er auf einige Jahre nach Italien, kehrte dann nach Prag zurück, wo er beim Grafen Kinsky als Kapellmeister angestellt wurde, und kam nach kurzer Zeit von da nach Wien in die kaiserliche Kapelle. Nach Verlauf einiger Jahre folgte er einem Rufe als königl. Kapellmeister nach Warschau und fungirte als solcher bis zur Thronentsagung Stanislaus Augusts; hierauf folgte für ihn eine Zeit der Betrübniß und Noth, und mußte er endlich, um seine Familie zu erhalten, eine Stelle als Violinist am Theaterorchester annehmen. Diese bekleidete er bis ins Jahr 1818, zog sich dann ganz von der Außenwelt zurück und starb endlich am 24. Februar 1829 im Alter von 83 Jahren. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: Kirchensachen, Gelegenheits-Kantaten, sehr viele Polonaisen und die Opern: „Die dankbaren Unterthanen", „Der bezauberte Baum", „Frosina", „Der Rittmeister Gorecki", „Der alte Jäger", „Papirus" (welche in die Zeit von 1796—1808 fallen) und vor allen die schon 1794 geschriebene: „Die Krakauer und die Bergbewohner", welche eine ungemeine Popularität in Polen erlangt hat und zum Theil noch heute behauptet. — Ein Sohn Johann S's, Joseph mit Vornamen, geb. zu Warschau am 16. April 1800, machte seine Studien auf dem Conservatorium daselbst (vornehmlich unter Elsners Leitung) und wurde nachgehends Ballet-Musikdirektor. Als solcher lebt er gegenwärtig noch in Warschau. Man kennt von ihm Kirchensachen verschiedener Art, Musiken zu vielen Melodramen und Balletten und auch die Oper „Eine Lektion in der Botanik", die aber kein sonderliches Glück machte. — Eleonora St., eine Tochter Johann S's und Schwester des ebengenannten Joseph, geb. im J. 1802 zu Warschau, bildete sich zur Bühnensängerin und machte auch als solche in der polnischen Hauptstadt viel Glück, starb aber schon im J. 1831 an der Halsschwindsucht.

Steffan, Joseph Anton, geb. am 14. März 1726 zu Kopidlno in Böhmen, erhielt als Sängerknabe in seinem Geburtsorte den ersten Musikunterricht, und ging dann nach Wien, wo er Wagenseils Schüler im Klavierspielen und in der Komposition wurde. Nachgehends wurde er zum kaiserl. Hofklaviermeister ernannt und starb gegen Ende des vorigen Jahrhunderts. Als Komponist hat er sich durch Klaviersachen verschiedener Art und Lieder, die auch im Druck erschienen, bekannt gemacht.

Steffani, Agostino, geb. 1655 zu Castelfranco im Venetianischen, kam durch die Protektion eines deutschen Grafen, der ihn in der Markuskirche zu Venedig singen gehört und ein schönes Musiktalent überhaupt in ihm erkannt hatte, nach München, wo er neben theologischen Studien im Priester-Seminar vom Jahre 1673 an unter Bernabei in der Komposition sich ausbildete und schon 1674 eine Sammlung gerühmter achtstimmiger Psalmen herausgab. Verschiedene andere Kompositionen für Kirche und Kammer folgten hierauf, die vielen Beifall hatten, und endlich ernannte der Kurfürst von Baiern den

Digitized by Google

Abbate St. (diesen Titel hatte er nämlich nach genommener erster Tonsur erhalten) zum Direktor seiner Kammermusik, nachdem er jedoch vorher noch (1681) seine erste Oper „Marco Aurelio“ mit Glück auf die Bühne gebracht hatte. 1685 schrieb er zur Vermählungsfeier des Kurfürsten Maimilian Emanuel mit der Erzherzogin Maria Antoinette von Oesterreich die Oper „Servio Tullio“, welche seinen Ruf nach auswärts verbreitete und zur Folge hatte, daß ihn Herzog Ernst August als seinen Kapellmeister nach Hannover berief. Hier schrieb er in der Folgezeit noch verschiedene Opern, beschäftigte sich aber dabei auch viel mit dem Studium des Staatsrechts und brachte es darin so weit, daß er seinem Herrn durch verschiedentliche Schriften und diplomatische Missionen wesentlich bei Erlangung der Kurwürde nützen konnte. Dafür verschaffte ihm dieser vom päpstlichen Stuhl zuerst den Titel als apostolischer Protonotar und dann das Bisthum Spiga im spanischen Westindien. Auf diese Würden wurde er so stolz, daß er fernerhin seinen Namen nicht mehr auf seine Kompositionen setzte, sondern sie unter dem seines Kopisten, Gregorio Piva, vorführte; übrigens legte er auch 1710 sein Kapellmeisteramt in Hannover nieder und erhielt Händel zum Nachfolger, blieb aber in Hannover, mit Ausnahme eines Aufenthaltes in Rom im Jahre 1729, und starb endlich zu Frankfurt a. M., wohin er verschiedener Angelegenheiten halber hatte reisen müssen, im J. 1730. — Von seinen Kompositionen sind vor allen Dingen die Kammerduetten (für Sopran und Alt, zumeist mit Generalbaß) hervorzuheben, deren er eine große Anzahl verfaßte, von denen aber nur eine Sammlung als gedruckt (München, 1679) bekannt ist. Ferner hat er, außer den schon oben angeführten Psalmen, Kammersonaten für zwei Violinen und Viola und dreistimmige Motetten durch den Druck veröffentlicht (München, 1685 und 1679), sowie endlich eine kleinere Schrift von ihm unter dem Titel: „Quanta certezza abbia da suoi principi la musica“ (eine Art Vertheidigung der Musik gegen die Angriffe verschiedener Philosophen) 1695 zu Amsterdam herauskam. Sehr viele von seinen im Manuscript hinterlassenen Kompositionen sind verloren gegangen.

Steffani, Domenico, geb. zu Triest im J. 1738, war zuerst Gesanglehrer in Venedig und kam dann in gleicher Eigenschaft an den Hof zu Würzburg. In dieser Stadt errichtete er auch eine öffentliche Singschule und wirkte überhaupt höchst vortheilhaft durch Lehre und Beispiel (denn er war selber ein vortrefflicher Tenorsänger) bis zu seinem am 22. Dezember 1783 erfolgten Tode. — Zu seinen Schülern gehörte auch seine Frau, Sabine geb. Ritz, mit der er seit 1778 verheirathet war, und die auf Reisen in Deutschland sowohl wie den Niederlanden ungetheilten Beifall sich errang. Sie starb, zum zweitenmale verheirathet, als Madame Marx zu Würzburg um 1816.

Steg, s. Geige.

Stegmann, Carl David, geb. zu Dresden im J. 1741 als der Sohn armer Eltern, erhielt den ersten Musikunterricht von dem Kantor in Staucha (einem Dorfe bei Meißen), wohin sich seine Eltern der Kriegsunruhen halber hatten flüchten müssen, und wurde dann, nach Dresden zurückgekehrt, von 1760 an daselbst Schüler des Organisten Zillich und, nach seiner Aufnahme in die Kreuzschule, des Kantors Homilius. Noch später hatte er Violin-Unterricht beim

Digitized by Google

Kammermusikus Weiße, machte verschiedene glückliche Kompositionsversuche und ging endlich, einem unwiderstehlichen Drange folgend, als Sänger (Tenorist) zur Bühne. Sein erstes Debüt machte er 1772 zu Breslau, sang dann das Jahr darauf in Königsberg und wurde nach wiederum einem Jahre vom Erzbischof von Ermeland als Konzertmeister nach Heilsberg berufen. 1775 kehrte er zur Bühne zurück, war in Danzig und wiederum in Königsberg engagirt, sang dann von Ende 1776 bis Ende 1778 in Gotha, darauf abwechselnd in Mainz und Hamburg und fixirte sich endlich 1792 in letztgenannter Stadt, wo er hin und wieder auch als Musikdirektor fungirte und von 1798 ab auch Mitdirektor des Stadttheaters war. 1811 zog er sich von der Direktion und der Bühne überhaupt zurück und zog nach Bonn, woselbst er, im Genuß eines hübschen Vermögens, seine fernere Lebenszeit hinbrachte. Gest. ist er daselbst am 27. Mai 1826. — Als Sänger war er vornehmlich in komischen Partien geachtet, dann aber überhaupt in solchen, die nicht viel Stimmaufwand erforderten. Außerdem aber komponirte er auch sehr angenehm und fleißig, und es sind von ihm Orchester- und Klaviersachen, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge im Druck erschienen; noch viel mehr dergleichen, sowie Konzerte für verschiedene Instrumente, Streich-Quartette und Trio's ꝛc. hat er im Manuscript hinterlassen. Endlich auch kannte man von ihm verschiedene Opern (z. B. „Der Kaufmann von Smyrna", „Erwin und Elmire", „Die Rekruten auf dem Lande", „Clariffa" ꝛc.), Ballets und Musiken zu verschiedenen Schau- und Trauerspielen.

Stegmayer, Ferdinand, geb. zu Wien im J. 1804 als der Sohn des 1771 geborenen und 1830 zu Wien verstorbenen Hofschauspielers (auch Komponisten der Oper „Rochus Pumpernickel") Matthäus St., bildete sich frühzeitig zu einem tüchtigen Violin- und Klavierspieler und studirte bei Seyfried die Komposition. 1825 wurde er zweiter Musikdirektor am königstädtischen Theater in Berlin, kam dann 1832 als Dorns Nachfolger als Kapellmeister ans leipziger Stadttheater, im Herbst des Jahres 1831 in gleicher Eigenschaft nach Bremen, und fungirte zu Anfang der 40er Jahre wiederum am leipziger Stadttheater, worauf er nach Verlauf einiger Jahre nach Wien zurückkehrte. Hier war er eine Zeit lang Kapellmeister am Kärnthnerthortheater, dann Dirigent der Singakademie, und gegenwärtig wirkt er als Musikdirektor an einem der Vorstadt theater (wenn wir nicht irren, an dem Josephstädter Theater); daß bei alledem sein Name in der eigentlichen Kunstwelt nicht glänzender dasteht, liegt lediglich an seinem Lebenswandel; dieser, ungeordnet und wüst, wie er von jeher war, hat sein unbestreitbar schönes Talent nicht zu voller und reicher Entfaltung kommen lassen. Verschiedene Orchestersachen, Klavierstücke und namentlich Lieder, die von ihm bekannt geworden sind, machen seine Begabung wenigstens evident.

Steibelt, Daniel, einstens berühmter Klavierspieler und beliebter Komponist, geb. zu Berlin 1764 oder 1765 (nach Anderen schon 1755) als der Sohn eines Klavier-Instrumentenmachers. Schon sehr frühzeitig offenbarte sich bei ihm ein unleugbares Musiktalent, und dieses machte auch den damaligen Kronprinzen, nachherigen König Friedrich Wilhelm II., auf ihn aufmerksam, welcher ihn Kirnbergern zur Ausbildung übergab. Wie lange er unter der

Digitized by Google

Leitung des Genannten blieb und wie überhaupt seine Entwickelungsgeschichte verlaufen, weiß man nicht; genug, die ersten Spuren seines Auftretens der Oeffentlichkeit gegenüber datiren vom Jahre 1788, wo er in München war, und seine ersten Sonaten für Klavier und Violine herausgab. 1789 gab er in Norddeutschland Konzerte, ging dann nach Mannheim und kam zu Anfang des Jahres 1790 nach Paris, wo er in dem Hause des Musikverlegers Boyer äußerst freundlich aufgenommen wurde. Er vergalt aber diese Freundlichkeit nur schlecht, indem er dem Genannten seine schon erwähnten Sonaten (Op. 1 und 2) als neue Werke verkaufte, mit der kleinen Veränderung, daß er durch Hinzufügung einer mageren Violoncellstimme sie zu Trio's gemacht hatte. Dieser Betrug wurde bald entdeckt und St. mußte als Entschädigung dem Boyer seine beiden ersten Klavier-Konzerte geben. Uebrigens kamen derartige Streiche mehrere während S's Künstlerlaufbahn vor, wie er denn — was wir hier gleich vorausschicken wollen — überhaupt als Mensch nichts weniger als achtungswerth war. Doch wie dem auch sei — er machte durch sein Spiel und seine Kompositionen ungemeines Glück, hatte die brillanteſt honorirten Lektionen und sah sich in der haute volée fetirt. Zu seinen eifrigſten Protektoren gehörte der Vicomte von Ségur; dieser übergab ihm das von ihm (Ségur) verfaßte Libretto „Roméo et Juliette“ zur Komposition; die Oper wurde, nachdem sie 1792 von der großen Oper nicht angenommen worden war, 1793 mit einigen Abänderungen im Théâtre Feydeau gegeben und hatte einen eminenten Erfolg. Dieser brachte St. erſt recht in die Mode, und er hatte die schönſte Gelegenheit, an der Konsolidirung seines Künstlerruhms und an der Sicherung seines materiellen Wohlstandes zu arbeiten; aber er konnte seine schäbigen Streiche nicht lassen, und es kam endlich so weit, daß 1798 ihm alle anständigen Häuser verschlossen wurden und er sogar Paris verlassen mußte. Nun ging er über Holland nach London, gab daselbſt besuchte Konzerte und verheirathete sich mit einer jungen Engländerin; dann besuchte er Hamburg, Berlin, Dresden, Prag, Wien, und kehrte im Herbſt 1800 wieder nach Paris zurück. Hierher brachte er die kürzlich erschienene Partitur von Haydns „Schöpfung“ mit, und beschloß das Werk zu seinem Nutzen auszubeuten. Er verband sich daher mit dem schon erwähnten Vicomte von Ségur, ließ von diesem eine französische Ueberſetzung fertigen, brachte das Werk in der großen Oper zur Aufführung und verkaufte schließlich die Partitur noch an Erard — den Gewinn theilte er natürlich mit Ségur. Die erwähnte Aufführung fand übrigens am 24. Dezember des Jahres 1800 statt, und in dieselbe sich begebend war es, wo Napoleon durch die Höllenmaschine beinahe ums Leben gekommen wäre. Nach dem Frieden von Amiens (1802) begab sich St. wieder nach London, schrieb jedoch vor seiner Abreise für die große Oper in Paris noch das Ballet „Le Retour de Zéphire“. In der englischen Hauptstadt blieb er bis zum Jahre 1805, publizirte viele Kleinigkeiten für Klavier und brachte die Ballette „La belle Laitière“ und „Le Jugement de Pâris“ in Musik. 1805 wieder in Paris, gab er u. A. seine Klavierschule heraus, verfaßte die Musik zu dem Festſpiel „La Fête de Mars“, welches zu Anfang des Jahres 1806 bei der Rückkehr Napoleons vom Feldzuge

Digitized by Google

von Austerlitz auf der großen Oper gegeben wurde, und machte sich an die Komposition der Oper „La Princesse de Babylone“. Diese sollte eben zur Aufführung gelangen, als St. ganz plötzlich — im Oktober 1808 — nach Rußland abreiste. In Petersburg wurde er an Boieldieu's Stelle Kapellmeister der französischen Oper, und für diese schrieb er „Cendrillon“, „Sargines“ und arbeitete „Roméo et Juliette“ (sein frühere Oper) um; ferner brachte er auch die in Paris komponirte „Princesse de Babylone“ zur Aufführung. Gest. ist er zu Petersburg am 20. September 1823, eben als er mit der Komposition der Oper „Le Jugement de Midas“ beschäftigt war. — S's Klavierspiel wurde stets als bravourmäßig (für die damalige Zeit nämlich) in der Technik und elegant im Vortrag gerühmt; doch soll mitunter die Korrektheit zu wünschen übrig gelassen haben. In seinen Kompositionen spricht sich viele und ungezwungen strömende Erfindung aus; musikalische und Empfindungs-Tiefe darf man aber nicht in ihnen suchen. Von diesen Kompositionen sind am zahlreichsten die für Klavier vertreten; es erschienen u. a. davon im Druck: 7 Konzerte, 65 Sonaten für Klavier und Violine, 46 Sonaten für Klavier allein, 2 Quintetten für Klavier- und Streichinstrumente, ein desgleichen Quartett, verschiedene Trio's, zahllose kleinere Unterhaltungsstücke aller Art, Etuden und Exercicen. Außerdem gab er noch einige Orchesterstücke, Streich-Quartette und Romanzen heraus.

Stein, Johann Andreas, berühmter Orgel- und Klavierinstrumentenbauer, geb. zu Heidelsheim in der Pfalz im J. 1728. Ein Schüler Gottfried Silbermanns, baute er 1755 die schöne Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg, an der er auch nachgehends als Organist angestellt wurde, und später die in der Kreuzkirche daselbst. Seine Klaviere, Flügel und Fortepiano's waren durch ganz Europa berühmt und gesucht; jede dieser Gattung von Instrumenten (die damals noch streng geschieden waren) verbesserte er nicht nur wesentlich, sondern er verband auch Flügel und Fortepiano zu einem Instrument (s. Fortepiano). Erfindungen von ihm sind außerdem: die Melodika, die Saitenharmonika, das Clavecin organisé und eine Art Doppelflügel, Vis-à-Vis genannt (s. alle diese). Gest. ist er zu Augsburg am 29. Februar 1792. — Seine Tochter, Nanette, geb. zu Augsburg am 2. Januar 1769, erwarb sich frühzeitig gute Fertigkeit auf dem Klavier, zeigte auch große Anstelligkeit zum Instrumentenbau, und wurde vom Vater in die Geheimnisse desselben eingeweihet und nach und nach so weit gebracht, daß sie in seinen letzten Lebensjahren nicht nur ihm einsichtige Gehülfin sein, sondern auch nach seinem Tode das ausgedehnte Geschäft allein fortführen konnte. Nachdem sie sich mit Streicher (s. d.) verlobt hatte, siedelte sie 1794 nach Wien über, verlegte auch die Instrumentenfabrik, in die seit einigen Jahren ihr Bruder Andreas als Theihaber getreten war, dorthin, und firmirte: „Geschwister Stein“. 1802 separirten sich Nanette und Andreas; beide Theile arbeiteten nun für eigene Rechnung, und Nanettens Geschäft trug die Firma „Nanette Streicher, geb. Stein“. Hierzu kam später, nachdem ihr Sohn mit ins Geschäft getreten war, noch der Zusatz „und Sohn“. Sie starb zu Wien am 16. Januar 1833, nachdem sie noch die

Digitized by Google

Vermählung ihres schon erwähnten Sohnes Johann Baptist Streicher (s. d.) mit der Tochter des Hofraths André aus Offenbach erlebt hatte. — Ein jüngerer Sohn Joh. Andreas Steins, Friedrich mit Vornamen und geb. 1784 zu Augsburg, ging mit 20 Jahren nach Wien, studirte daselbst bei Albrechtsberger die Komposition, und machte sich bald als Pianist und Tonsetzer einen guten Namen. Doch starb er leider schon am 5. Mai des J. 1809. Klavierkompositionen sind von ihm im Stich erschienen, so wie er auch zu dem Zauberspiel „Der Kampf um Mitternacht" und zu dem Ballet „Die Fee Radiante" die Musik setzte, welche Stücke auch zur Aufführung kamen.

Steinacker, Carl, geb. zu Leipzig 1785 als der Sohn eines Buchhändlers, trat zuerst selber in den Stand seines Vaters, und hatte schon in der Göschen'schen Buchhandlung eine gute Stellung, als er dem Drange zur Musik, der von jeher in ihm gelebt hatte, nachgab, und sich dieser ausschließlich zu widmen beschloß. Von Jugend auf solid musikalisch unterrichtet, ging er nun zu weiterer Ausbildung nach Wien, schrieb daselbst mehrere Operetten, welche Glück machten, z. B. „Haß und Liebe", „Die Vedette", sowie Klaviersachen und Lieder (die auch im Druck erschienen), mußte aber dann Soldat werden und machte als solcher die Feldzüge des deutschen Befreiungskampfes mit. Krank und siech kehrte er aus denselben zurück, und starb schon am 18. Januar 1815, vielfältig bedauert, da sein Talent zu den schönsten Hoffnungen berechtigt hatte.

Steiner, s. Stainer.

Steinharmonica, s. Harmonica.

Steinkühler, Emil, geb. zu Düsseldorf den 12. Mai 1824, erhielt, bei unzweideutig sich kundgebenden Anlagen zur Musik, bereits von seinem 4ten Jahre ab durch seinen Vater Unterricht im Klavierspielen, und wurde vom 5ten Jahre an auch auf der Violine unterwiesen. Mit 10 Jahren war er so weit, daß er im Theater zu Düsseldorf sein erstes Konzert geben konnte, in welchem er zwei Pianoforte- und zwei Violinstücke spielte, und in den folgenden Jahren machte sein Vater dann und wann mit ihm Reisen in die benachbarten Städte, wo der Knabe überall große Theilnahme erregte. Hauptsächlich fördernd wurde für ihn Mendelssohn's Aufenthalt in Düsseldorf, dessen Unterricht und Beispiel großen Einfluß auf seine musikalische Entwickelung hatte. Schon damals komponirte er sehr fleißig, und hatte bis zu seinem 16ten Jahre bereits eine einaktige Oper „Die Alpenhütte", sowie mancherlei Klavier-, Orchester- und Vokalsachen geschrieben. Mit dem 17ten Jahre kam er nach Frankfurt a. M., um dort namentlich unter der Leitung des trefflichen Aloys Schmitt seine Studien zu vollenden. Er blieb 5 Jahre dort und erwarb sich als Komponist und Pianofortespieler einen Namen. Von seinen Produktionen aus dieser Zeit sind zu nennen: drei Sinfonien (die auch in Konzerten aufgeführt wurden), eine dreiaktige Oper, Ouverturen, Vokal-Quartette, u. s. w. Im J. 1843 kam er aus unbekannter Veranlassung nach Lille im nördlichen Frankreich, und fand hier Verhältnisse, die ihm zusagten und ihn bestimmten, sich dort niederzulassen. Er hat keine Ursache diesen Entschluß zu bereuen, denn er nimmt gegenwärtig daselbst eine sehr ehrenvolle Stelle als Künstler und als Lehrer der Kunst ein,

Digitized by Google

und verdankt dieselbe allein seinem ausgezeichneten Talente, das auch in weiteren Kreisen und besonders in Paris durch Kompositionen, welche daselbst verlegt worden sind, Anerkennung gefunden hat. Als öffentlichen Beweis der Auszeichnung hat der Kaiser Napoleon bei seiner Anwesenheit in Lille ihm die goldene Verdienst-Medaille verliehen. — Von S's gedruckten Sachen sind anzuführen: Ouverture (im vierhändigen Klavierauszug) zur Oper „Cesario" (Text von Gollmick, in Lille komponirt und 1848 zweimal in Düsseldorf aufgeführt), Fantasie für Klavier über Thema's aus derselben Oper, eine Konzert-Ouverture in D-dur (im vierhändigen Klavierauszug), ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, Salon- und Charakterstücke für Klavier, Lieder und französische Romanzen.

Steinmüller, drei Brüder, Johann, Joseph und Wilhelm, vortreffliche Waldhornisten des vorigen Jahrhunderts, welche unter Haydn's Direktion als Kammermusiker in der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle angestellt waren und 1784 auch eine Kunstreise durch Deutschland machten, auf der sie mit selbstkomponirten Stücken, namentlich Duetten und Terzetten, Aufsehen machten.

Stella, Santa, s. Lotti.

Stephan, Vater und Söhne, von letzteren der ältere Caspar Melchior, und der jüngere Michael mit Vornamen, berühmte Orgelbauer aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und zu Breslau lebend. 1483 bauten sie u. a. gemeinschaftlich die große Orgel im Dom zu Erfurt.

Stephanitae, nannten die alten Griechen die Sieger in den musikalischen Wettstreiten, wenn der ausgesetzte Preis in einem Kranz bestand. στεφανη heißt nämlich ein Kranz oder Kopfputz.

Sterkel, Johann Franz Xaver, ehedem beliebter Komponist, geb. zu Würzburg am 3. Dezember 1750. Bei nicht gewöhnlichen Anlagen erhielt er frühzeitig Klavierunterricht bei den würzburger Organisten Kette und Weißmandel, versuchte sich auch als Knabe bereits in allerhand Kompositionen, und trieb die Musik mit Eifer und Lust auch während seiner Gymnasial- und Universitätsstudien fort. Nach Absolvirung derselben ward er Geistlicher, und erhielt nachgehends in dem Stift Neumünster eine Anstellung als Vicar und Organist zugleich. Sein Ruf als Komponist wuchs namentlich durch angenehm gesetzte Sinfonien; und auch der Fürstbischof von Würzburg wurde auf ihn aufmerksam und interessirte sich für sein Talent. Am Hofe des Genannten wurde er auch dem Churmainzischen Minister von Sickingen bekannt, der wiederum die Veranlassung wurde, daß er (S.) sich vor dem Churfürsten von Mainz zu Aschaffenburg durfte als Klavierspieler hören lassen. Er gefiel so, daß ihn der Churfürst sogleich als Hofklaviermeister in seine Dienste nahm und ihn auch zum Hofkaplan ernannte. Das war 1778. Gleich das Jahr darauf ließ ihn der Churfürst in Gesellschaft des Konzertmeisters Lehritter (eines Stiftbruders von S.) auf seine Kosten nach Italien reisen, damit er dort sein Talent und seinen Geschmack noch mehr ausbilde. Bis in's Jahr 1781 verweilte er in Italien, besuchte die bedeutendsten Städte dieses Landes, und komponirte 1780 für Neapel auch die Oper „Farnace", welche beifällig aufgenommen wurde. 1781 wieder in Mainz, übertrug ihm der Churfürst daselbst ein Kanonikat, und fortwährend in Gunst

Digitized by Google

bei seinem Herrn verbleibend, wurde er 1793, nachdem Righini nach Berlin berufen worden, dessen Nachfolger im Kapellmeister-Amte. Dies verwaltete er jedoch nicht lange; denn die politischen Ereignisse zwangen den Churfürsten bald zur Entfernung von Mainz, und somit wurde auch die Kapelle zeitweilig aufgelöst. S. kehrte demzufolge nach Würzburg zurück, privatisirte daselbst, fleißig komponirend, und wurde endlich 1805 als Kapellmeister des Fürsten Primas nach Regensburg berufen, wo er bis in's Jahr 1813 blieb, um die Hebung der Musikkultur vornehmlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singschule sich sehr verdient machend. Die politischen Ereignisse des J. 1813 nöthigten ihn, wieder nach Würzburg zurückzukehren, und hier starb er am 21. Oktober 1817. — S. war ein sehr fruchtbarer Komponist, und seine Arbeiten, durch Klarheit, angenehme Melodik und Fluß sich auszeichnend, waren ehedem sehr beliebt. Im Druck erschienen davon: Sinfonien, Ouverturen, Streichquintetten, Quartetten und Trio's, Violinduetten, Konzerte, 2- und 4-händige Sonaten, und Trio's für Klavier, Sonaten für Klavier und Violine, viele kleinere Klaviersachen u. s. w. Seine Messen, übrigen Kirchenstücke, wie noch zahlreiches Andere, sind Mscrpt. geblieben.

Stern, oder **Cymbelstern,** s. Cymbel.

Stern, Julius, geb. zu Breslau am 8. August 1820, zeigte schon sehr frühzeitig große musikalische Anlagen, erhielt demnach auch von Peter Lüstner Violinunterricht und konnte sich bereits mit acht Jahren in einem Rode'schen Konzert öffentlich hören lassen. In seinem zwölften Jahre kam er darauf nach Berlin, nahm hier bei Léon de St. Lubin weiteren Violinunterricht, spielte in Konzerten und machte von seinem vierzehnten Jahre an unter Rungenhagens Leitung Kompositionsstudien. Nach Verlauf wieder einiger Jahre ertheilte ihm die berliner Akademie der Künste die große silberne Medaille, und die königl. Regierung, auf Empfehlung Mendelssohns und Meyerbeers, ein Stipendium zu einer musikalischen Bildungsreise. Zuerst ging er nach Dresden, um bei Miksch Gesangstudien zu machen, dann nach Paris, wo er ebenfalls noch Singstudien trieb und als Dirigent des deutschen Gesangvereins fungirte. Nach dreijähriger Abwesenheit kehrte er nach Berlin zurück, gründete hier 1847 einen Gesangverein, der noch besteht und gegenwärtig (1861) über 550 Mitglieder zählt, wurde 1848 königl. Musikdirektor, stiftete 1850 mit Marx und Kullak ein Conservatorium der Musik, welches seit 1857 unter seiner alleinigen Leitung steht, 1857 einen Orchesterverein, den er aber seit 1859 aufgegeben hat, und erhielt endlich im J. 1860 den Titel eines königl. Professors, nachdem er schon 1858 auch zum Mitglied der „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" ernannt worden war. — Als Leiter seines Conservatoriums und seines Gesangvereins, mit dem er namentlich bedeutende Musikaufführungen veranstaltet, sowie als Lehrer des Gesanges (u. A. sind als Schüler von ihm zu nennen: der Tenorist von der Osten, die Altistin Jenny Meyer u. s. w.) entfaltet St. eine durchaus anerkennenswerthe Thätigkeit. Ferner hat er auch als Komponist von Begabung sich gezeigt in ein- und mehrstimmigen Liedern und Gesängen, einigen Violinsachen u. s. w. — ungefähr 30 Werke.

Sterzing. Im vorigen Jahrhundert lebten zwei berühmte Orgelbauer dieses Namens in Kassel, wahrscheinlich Brüder. Der ältere baute u. a. 1702 die

Digitized by Google

Orgel in der Peterskirche zu Erfurt, und 1707 ein Werk in der St. Georgenkirche zu Eisenach; der jüngere 1706 die Orgel in der Stadtkirche zu Jena, und 1709 die in der Reglerkirche zu Erfurt.

Stesichoros, ein berühmter Poet und Musiker des alten Griechenlands, geb. zu Himera in Sicilien in der 37sten Olympiade (ins 6te Jahrhundert v. Chr. fallend), und gest. im Alter von 85 Jahren (also vielleicht in der 57sten Olympiade) zu Catania. Sein eigentlicher Name war Tisias; aber er da zuerst bei den Chören die Epode einführte, d. h. denjenigen Theil des Chors, bei dem dieser nicht, wie bei der Strophe und Antistrophe, umherwandelte, sondern stationär blieb, so gab man ihm (Tisias) den Namen Stesichoros, d. i. eben Einer, der den Chor feststehend, stillstehend macht.

Steyerer, der Name für einen in Steyermark heimischen Tanz, dessen Melodie walzer- oder ländlerartig, aber bei etwas schnellerem Tempo als beim Walzer und Ländler, gehalten ist. Die Repriſen sind demnach meist acht- oder sechszehntaktig, und die Taktart selbst $^3/_8$ oder $^3/_4$.

Stiasny oder **Stiastny**, Bernhard Wenzel, geb. zu Prag im J. 1770 als der Sohn des ausgezeichneten Oboisten Johann St. (1788 gest.), machte das Violoncell zu seinem Hauptinstrumente und studirte die Tonsetzkunst bei dem berühmten Segert. Bereits 1796 wurde er als Violoncellist im prager Opernorchester angestellt und blieb eine lange Reihe von Jahren in demselben. Weiteres aus seinem Leben, und wann er gestorben, ist nicht anzugeben. Durch Sonaten und andere Stücke für zwei Violoncelle, sowie durch eine Violoncell-Schule, welche Sachen auch im Druck erschienen sind, hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. — Ein jüngerer Bruder von ihm, Johann mit Vornamen, bildete sich ebenfalls zum Violoncellisten und erwarb als solcher noch größeren Ruhm als er. Geb. wurde Johann zu Prag im J. 1774 und kam nun 1800 in das prager Orchester. Wie lange er in demselben verblieb und überhaupt, wie sein Leben weiter verlief, darüber hat man eben so wenig Nachrichten wie über das Jahr seines Todes. Doch weiß man daß er 1820 noch am Leben war. Als Komponist für das Violoncello ist er ebenfalls mit Auszeichnung zu nennen, und sind ziemlich viele Stücke verschiedener Art für dieses Instrument von ihm in den Druck gegeben worden.

Sticcato, s. Strohfiedel.

Stich, Johann Wenzel, fast bekannter noch unter dem italienisirten Namen Giovanni Punto, der berühmteste Waldhornist des vorigen Jahrhunderts. Er wurde zu Zchuzicz (bei Czaslau) in Böhmen, einer Herrschaft des Grafen von Thun, im J. 1748 geb. (nach Anderen erst 1755, und zu Tetschen) und erhielt auf Veranlassung des genannten Grafen, dessen Leibeigener er sogar gewesen sein soll, den ersten Unterricht auf dem Horn bei Joseph Matiegka in Prag. Darauf wurde er zu weiterer Ausbildung noch nach München und Dresden geschickt — in letzterer Stadt war Hampel sein Lehrer — und wurde dann in der Privatkapelle des Grafen Thun angestellt. Doch entwich er nach Verlauf dreier Jahre heimlich aus dem Dienste, veränderte, zumeist wohl um den Nachstellungen besser entgehen zu können, seinen Namen Stich in Punto, und durchzog konzertirend Deutschland, Ungarn, Italien, Spanien, England, die

Digitized by Google

Niederlande und Frankreich. Um 1780 wieder in Deutschland, nahm er eine Anstellung in der Kapelle des Fürstbischofs von Würzburg an, blieb aber nicht lange in diesem Verhältniß, sondern ließ sich unter vortheilhafteren Bedingungen für die Dienste des Grafen von Artois in Paris engagiren. 1787 erhielt er einen längeren Urlaub, reiste wiederum nach Deutschland und hielt sich namentlich in Koblenz und Trier längere Zeit auf; 1789 nach Paris zurückgekehrt, fand er den Grafen von Artois schon emigrirt, blieb aber trotzdem in der französischen Hauptstadt und fungirte während der Schreckenszeit als Orchesterdirektor am Theater des Variétés amusantes. 1799 besuchte er nochmals Deutschland, und machte namentlich in München und das Jahr darauf in Wien durch seine Virtuosität großes Aufsehen. (Für ihn schrieb Beethoven damals auch seine Sonate für Klavier und Horn, Op. 17.) Im J. 1801 sah er nach 33jähriger Abwesenheit sein Vaterland Böhmen wieder, gab in Prag und anderen böhmischen Städten Konzerte (zum Theil in Gemeinschaft mit dem berühmten Klavierspieler Dussek), und war eben im Begriff, von Prag aus wieder nach Paris zurückzugehen, als er erkrankte und nach fünfmonatlichen Leiden am 16. Februar 1803 starb. — Seine Zeitgenossen waren übereinstimmend in dem Lobe seines wundervollen Tons und seiner Fertigkeit und Sicherheit; auch seine Kompositionen wurden wenigstens als angenehm und sehr dankbar gerühmt. Erschienen sind davon 14 Horn-Konzerte, 20 Trio's für drei Hörner, zahlreiche Horn-Duette, Etüden und Exercicen, für Horn, ein Sextett für Streich- und Blasinstrumente, ein Quintett für Horn, Flöte, Violine, Viola und Violoncell; Streich-Trio's und Violin-Duette. Auch hat er eine Hornschule herausgegeben (eigentlich nur eine Umarbeitung eines ähnlichen Werkes von seinem Lehrer Hampel).

Stichodi hießen bei den alten Griechen diejenigen Sänger, welche bei dem Absingen ihrer Lieder einen Lorbeerzweig in der Hand hatten.

Stiefel ist diejenige hölzerne Hülle, in und auf welcher der Kopf eines Zungenmundstücks sich möglichst winddicht befindet. Ihre Höhe und Weite muß von der Art sein, daß die Zunge des Mundstücks darin frei vibriren kann. Der Stiefel wird auf den Windstock so eingelassen und festgeleimt, daß die Windführung sich möglichst strenge unter der Zunge befindet. Die, welche große Schallstücke zu tragen haben, werden einzeln, die aber, welche nur für kleine Schallstücke, als z. B. im Manual vom eingestrichenen c an bis dreigestrichenen f bestimmt sind, als ein Ganzes angefertigt, welches Ganze dann Stiefelklotz genannt wird. Ein solcher hat dann so viel Fächer, als er Schallstücke tragen soll. — Ueber eine andere Bedeutung von Stiefel, s. auch Posaune.

Still, ein Beiwort, das sich auf den Charakter einer Orgelstimme bezieht, als: Still-Gedakt, ein Gedakt von sanftem Charakter u. s. w.

Stimme. I. Im Allgemeinen. Hier ist eine Stimme zunächst der Gesammtname für die Töne, die der Mensch mittels der Stimmorgane zum Zweck der Rede uud des Gesanges hervorbringt. Dann bezeichnet der Ausdruck jede für sich bestehende Reihenfolge von Tönen in einem Tonstücke. Hat das Tonstück nur eine solche Reihe, so heißt es einstimmig, hat es mehr als eine, so heißt es mehrstimmig, und zwar zwei-, drei-, vier-, vielstimmig, je nachdem

Digitized by Google

es zwei, drei, vier oder mehr als vier gleichzeitig mit einander gehende Stimmen hat. Die Ausdrücke mehr- und vielstimmig sind also nicht ganz bestimmt: für den letztern kann man einem Tonstück die genaueren Benennungen fünf- und sechsstimmig u. s. w. geben. — Diese Stimmen werden nun nach mehr als einer Rücksicht unterschieden. 1) Nach der Tonlage unterscheidet man hohe und tiefe (höhere und tiefere Stimmen); erstere enthalten die Discant-, letztere die Baßtöne. Daß diese Unterscheidung nur eine ungefähre ist, folgt schon aus der Relativität der Begriffe von hoch und tief, sowie aus dem sehr verschiedenen Umfang der Stimmen, unter denen einige sowohl höhere als tiefere Töne besitzen als andere, z. B. die Violine weit höher geht als die Oboe, dabei aber auch wieder tiefere Töne, als dieselbe, besitzt. Etwas genauer wäre die Unterscheidung in hohe, mittlere und tiefe Stimmen. Zu den hohen würden Piccoloflöten, Flöten, Oboen und Violinen, und unter den Singstimmen der Diskant — zu den tiefen Contrabaß, auch Violoncell und zweites Horn und Fagott (oder beide), Baßposaune, Pauken, unter den Singstimmen der Baß — zu den mittleren Klarinetten, auch Bassethörner, Bratsche, oft zweite Violine, Trompeten, auch erstes Horn und Fagott (oder beide), Tenor- und Altposaune, unter den Singstimmen Alt und Tenor zu rechnen sein; auf der Orgel wären die vierfüßigen und kleinen Register hohe Stimmen, die achtfüßigen mittlere, und die sechszehn- und zweiunddreißigfüßigen tiefe Stimmen zu nennen; doch sind, wie man leicht finden wird, diese Benennungen ebenfalls nicht genau. Was nun den Charakter hoher und tiefer Stimmen betrifft, so sind erstere im Allgemeinen von deutlicher, schneller faßlicher Intonation (weil die Schwingung hochtönender Körper schneller erfolgt) und deshalb auch geeigneter zu rascher Bewegung; auch ist ihr Klang gewöhnlich schärfer; dagegen sind die tieferen Stimmen im Allgemeinen von aushaltenderem und massenhafterem Klange. — 2) Nach ihrem Verhältniß zu einander theilt man die Stimmen eines Tonstücks in Ober-, Mittel- und Unterstimmen. Oberstimme ist die ihrer Lage nach höchste, Unterstimme die ihrer Lage nach tiefste Stimme, Mittelstimmen heißen alle zwischen beiden liegende Tonreihen; es versteht sich von selbst, daß in zweistimmigen Sätzen von Mittelstimmen nicht die Rede sein kann. Bei dieser Unterscheidung kommt auf die absolute Tonhöhe der Stimmen nichts an; die zweite Flöte oder Violine, obgleich wir sie oben zu den hohen Stimmen gerechnet haben, kann Unterstimme, ein Singbaß oder das Violoncell u. s. w. Oberstimme sein. Was den Charakter betrifft, so muß man im Allgemeinen der Oberstimme, als der Reihe der höchsten Töne im Satze, größere Deutlichkeit und Beweglichkeit zusprechen, sie ist daher geeigneter, Hauptstimme zu werden. Die Unterstimme wird dagegen die größere Haltekraft haben, mithin die beste Grundlage für Harmonie abgeben. Ober- und Unterstimme, im Gegensatz zu den Mittelstimmen Außenstimmen genannt, haben im Vergleich mit diesen freieren Spielraum, und zwar ist die Oberstimme nach der Höhe, die Unterstimme nach der Tiefe zu unbeschränkt. Die wichtigen Folgerungen hieraus gehören der Kompositionslehre an. — 3) Nach dem Organ, das die Töne hervorbringt, unterscheidet man zunächst

Digitized by Google

Singstimmen von Instrumentalstimmen. — Die Singstimmen theilen sich dann nach dem Geschlecht des Singenden in zwei Klassen: die männlichen und die weiblichen, zu welchen letztern die Stimme der Knaben und Kastraten, wegen ihrer Klangverwandtschaft und Tongleiche, mitgezählt wird. Jede dieser Klassen enthält wieder zwei Arten (Ober- nnd Unterstimme), und zwar die weibliche Diskant und Alt, die männliche Tenor und Baß. Findet man es nöthig, so kann man noch Mittelarten festsetzen, einen ersten, zweiten Diskant u. s. w., Mezzo-Sopran (zwischen Sopran und Alt), Contra-Alt (tiefer Alt), Bariton (Mittelstimme zwischen Tenor und Baß, eigentlich hoher Baß) und so fort. — Die Instrumentalstimmen gehören entweder dem Orchester an, oder selbstständigen Instrumenten. Jene treten in zwei oder drei Hauptgruppen zusammen: die Streichinstrumente und die Bläser, und unter diesen lassen sich wieder die Blechinstrumente absondern. Unter den selbstständigen Instrumenten sind Pianoforte und Orgel die wichtigsten. — Endlich 4) nach ihrem Antheil an der Komposition unterscheidet man Realstimmen von bloßen Füllstimmen, Haupt- und Nebenstimmen, Solo- oder Prinzipalstimmen von Ripien- oder begleitenden Stimmen u. s. w. — In einem abgeleiteten Sinne nennt man auch die Notenblätter, auf denen eine einzelne Stimme oder Partie notirt ist, Stimmen. — II. Stimme insbesondere, als Gesangsstimme, menschliche Stimme. Im Allgemeinen versteht man in diesem Sinne unter Stimme (Gesangsstimme) die Töne, welche der Athem bei seinem Durchgang durch den Kehlkopf hervorbringt. Nicht jedes Geräusch oder Gezisch, welches mit der Kehle oder dem Munde hervorgebracht wird, kann zu der Stimme gerechnet werden, sondern nur Töne, die sich durch ein bestimmtes Verhältniß von Höhe und Tiefe zu erkennen geben. Ganz besonders aber kommt es darauf an, daß diese Töne von dem Athem, d. h. von der in die Lungen eingezogenen Luft, bewirkt werden. Ohne diese Bedingung giebt es keine Stimme, und dies ist das Hauptkennzeichen, wodurch die wahre Stimme von dem, was etwa damit verwechselt werden könnte, zn unterscheiden ist. Nun kann man aber mit dem Athem vermittels der Lippen und anderer Theile des Mundes, oder auch auf Blasinstrumenten, wirkliche Töne hervorbringen, welche doch keineswegs der eigentlichen Gesangsstimme beigerechnet werden. Daher müssen wir von allen übrigen diejenigen Töne wohl unterscheiden, welche der Athem innerhalb des Kehlkopfes erzeugt, denn nur diese verdienen mit dem Namen Stimme belegt zu werden. Uebrigens kann die Stimme nicht nur beim Ausathmen, sondern auch beim Einathmen, also überhaupt bei dem Durchgange des Athems durch den Kehlkopf hervorgebracht werden. Wir umfassen also mit dem Ausdruck Stimme (in dieser Beziehung als menschliche Gesangsstimme) zunächst im Allgemeinen alle diejenigen Töne, welche der Athem bei seinem Dnrchgang durch den Kehlkopf hervorbringt. Demzufolge kann auch die Stimme, als Fähigkeit dieselbe hervorzubringen oder im subjektiven Sinne, nur denjenigen Thieren zugeschrieben werden, welche mit Lungen athmen, also den Säugethieren, Vögeln und Amphibien. Das geht jedoch nicht uns an, die wir

Digitized by Google

uns hier lediglich mit der Stimme des Menſchen, und zwar in beſonderer Rückſicht auf den Geſang, zu beſchäftigen haben. Indem wir nun derſelben ſofort auch unſere beſondere Aufmerkſamkeit widmen, müſſen wir, um eine genauere Kenntniß der Sache zu gewinnen, die Betrachtung in folgende ſpecielle Abtheilungen zerfallenlaſſen: — 1) Die Stimmorgane. Dieſe ſind im Allgemeinen der Kehlkopf (larynx) und ſeine Theile. Der Kehlkopf ſelbſt hängt oben mit der Wurzel der Zunge und unten mit der Luftröhre zuſammen, und liegt in dem vordern mittleren Theile des Halſes, vor dem untern Theil des Schlundes. Er wird aus vier Knorpeln gebildet: dem Ringknorpel, Schildknorpel und den beiden Gießbeckenknorpeln. Dieſe vier Knorpel zuſammen formen ein beckenartiges Gefüge, in deſſen Mitte eine Höhlung iſt, welche nach oben und unten offen ſteht, und zwar oben weiter als unten, und in ihr iſt noch eine Vorrichtung, welche aus vier ſehnigen Bändern beſteht, die von vorn nach hinten ausgeſpannt ſind. Zwei derſelben, welche die Stimmbänder oder Stimmritzenbänder heißen und ſehr elaſtiſch ſind, entſpringen in der Mitte jenes Winkels des Schildknorpels dicht beiſammen und gehen neben einander rückwärts und aufwärts. Gewöhnlich werden ſie als gerade beſchrieben; ſie haben aber eigentlich ein faſt ſichelförmiges Anſehen, und in dieſer Form laſſen ſie eine ſchmale längliche Spalte zwiſchen ſich, welche hinten enger, vorn aber etwas ausgeſchweift und breiter erſcheint. Dies iſt die Stimmritze (glottis). Die beiden anderen Bänder, oder die ſogen. Taſchenbänder, welche ſchlaffer und weniger elaſtiſch ſind, gehen ebenfalls von jenem Winkel des Schildknorpels aus, nur etwas höher als jene und nicht ſo dicht beiſammen. Daher iſt auch die Spalte zwiſchen ihnen um Vieles breiter. Alle vier Bänder, die Stimm- und Taſchenbänder, ſind von der ſogen. Schleimhaut überzogen, die durch ihre Vertiefungen zwiſchen den beiden Bändern eine Art Sack bildet, der die Taſche des Kehlkopfes heißt. Ferner befindet ſich vor der Stimmritze noch ein Deckel, der Stimmritzendeckel, Kehldeckel (epiglottis), eine flache, ſehr biegſame und elaſtiſche Knorpelplatte, welche auf dem vordern obern Theile des Schildknorpels angeheftet iſt und bei ruhiger Lage gerade in die Höhe ſteht, bei dem Niederſchlucken aber vermittels der Zunge nach hinten umgebeugt wird, ſo daß ſie auf die Stimmritze zu liegen kommt und dieſe feſt verſchließt, damit keine Speiſen und Getränke in ſie hineingleiten können. Jene ſogenannten Stimm- oder Stimmritzenbänder ſind nun eigentlich vorzugsweiſe das Werkzeug der Stimme oder als wahre Stimmorgane zu betrachten. Alle übrigen Theile des Körpers, welche etwa damit noch in Beziehung ſtehen, ſpielen doch nur eine Nebenrolle; jene Bänder zunächſt ſind beſtimmt, die Stimme ſelbſt und ihre verſchiedene Höhe und Tiefe zu bewirken. Das geſchieht nun aber nicht nach Art der Saiten, durch Anſpannung und Vibration, ſondern nur nach Art der Pfeifen durch Verengerung und Erweiterung. Es läßt ſich zwar nicht leugnen, daß die Stimmbänder bei Entſtehung der Stimme, wenigſtens der Bruſtſtimme, ungefähr ſo wie Saiten erzittern; allein dieſes Erzittern der Stimmbänder, in ſo genauem Zuſammenhange es auch mit der Stimme ſteht, iſt nicht als Urſache, ſondern nur als Wirkung der Stimme anzuſehen; denn daß die Stimmbänder in Rückſicht

Digitized by Google

ihrer Wirkung mit Saiten keine Gemeinschaft haben, sehen wir offenbar aus anatomischen Versuchen. Im Gegentheil zeigen diese zugleich, daß es die Stimmritze selbst und ihre verschiedene Weite ist, worauf es bei Entstehung der Stimme und ihrer mannigfachen Höhe und Tiefe ankommt. Durch Zusammenziehung der Stimmritze wird die Stimme höher, durch Erweiterung tiefer. Doch kommt hierbei auch etwas auf die größere und geringere Stärke des Athems an. Nimmt diese zu, so wird der Ton höher, weil eine schnellere Luftschwingung entsteht; vermindert sie sich, so wird der Ton tiefer, weil die Luft langsamer schwingt. Daher kommt es, daß man bei sehr hohen Tönen der meisten, bei sehr tiefen der geringsten Kraftanstrengung bedarf. — 2) Mechanismus der Stimme. Mit diesem verhält es sich also: die Höhe und Tiefe der Stimme beruht, wie oben bemerkt, überhaupt auf der verschiedenen Weite der Stimmritze. Die Stimmritze kann nun erstens erweitert werden durch Erweiterung des ganzen Kehlkopfes überhaupt. Zu diesem Endzwecke werden die Aufhebemuskeln des Kehlkopfes erschlafft, die herabziehenden hingegen angespannt. Auf diese Art wird der ganze Kehlkopf herabgesenkt und weniger zusammengedrückt, so, daß seine Knorpel vermöge ihrer Elastizität sich etwas von einander entfernen und dadurch seinen inneren Raum erweitern. Bei den oberen Tönen ist es umgekehrt. Hier werden die herunterziehenden Muskeln des Kehlkopfes erschlafft, die aufhebenden hingegen angespannt. Dadurch werden die Knorpel des Kehlkopfes von allen Seiten zusammengedrückt, und der ganze innere Raum des letztern, folglich auch seine Oeffnung, verengert; denn durch die Wirkung dieser Muskeln wird der Kehlkopf nach oben und in die Länge gezogen. Daher pflegt man bei hohen Tönen wohl den ganzen Kopf in die Höhe zu strecken. Jeder weiche und elastische Kanal aber wird sogleich verengert, sobald man ihn in die Länge zieht; läßt die Ausdehnung nach, so verkürzt und erweitert er sich. So trägt schon die gesammte Bewegung des ganzen Kehlkopfs überhaupt zum Steigen und Fallen der Töne bei; mehr aber noch beruht dies auf der Bewegung der Stimmbänder und ihrer Muskeln. Es giebt nämlich hierzu gewisse kleine Muskeln, durch weche die Stimmbänder einander genähert, und andere, durch welche sie von einander entfernt werden können. Dieses ist der Mechanismus bei den Tönen der Bruststimme. Zu den Fisteltönen wird außerdem noch die gleichzeitige Ausspannung der Bänder erfordert, zu welchem Behufe wieder einige Muskeln bestimmt sind. Bei der Bruststimme kann jene Ausspannung der Stimmbänder nicht wohl stattfinden; es werden hierbei nämlich die Stimmbänder mehr von einander entfernt, und durch die Muskeln, durch welche dies geschieht, werden jene Bänder zugleich auch erschlafft. Daher auch der große Unterschied zwischen der Brust- und Fistelstimme. — 3) Verschiedenheit der Stimme in physiologisch-akustischer Hinsicht. Eine solche Verschiedenheit bemerken wir zunächst rücksichtlich des Umfangs der Stimme. Mancher Mensch kann zwei, drei Octaven, ein anderer wieder kaum eine Octave hervorbringen. Der Grund hiervon liegt lediglich in der verschiedenen Nachgiebigkeit des Kehlkopfes und seiner einzelnen Theile, die nun entweder angeboren oder durch Uebung erlangt ist. Je nachgiebiger und biegsamer der Kehlkopf ist, desto mehr läßt er

Digitized by Google

ſich erweitern und verengen und deſto größer iſt alſo auch der Umfang der Töne. Die umgekehrte Urſache giebt auch die umgekehrte Wirkung. Daher haben jüngere Perſonen und Frauenzimmer, um ihres zarteren Körperbaues willen, meiſtens einen größeren Stimmumfang als ältere Perſonen und Männer. Die Stärke der Stimme hängt nicht ſowohl vom Kehlkopfe als von der Beſchaffenheit der Bruſt ab. Wer eine große und ſtarke Bruſt beſitzt, dem muß natürlich auch ein ſtärkerer Luftſtoß zu Gebote ſtehen, und dieſer bedingt die Kraft. Dann trägt aber auch die Mund- und Naſenhöhle, die Reſonanz der menſchlichen Stimme Vieles zu deren Stärke bei. Je größer und geräumiger nämlich dieſelben ſind, deſto ſtärker iſt auch die Stimme. Uebrigens ſchallen hohe Stimmen immer weiter, als tiefe. Die verſchiedene Lage oder Höhe und Tiefe der Stimmen gründet ſich auf die verſchiedene Weite des Kehlkopfs (ſ. oben). Daher jenes Merkmal der Baßſtimme, welches unter dem Namen des Baßknotens oder Adamsapfels bekannt iſt und darin beſteht, daß der Schildknorpel, wegen ſeiner größeren Ausbreitung mehr als gewöhnlich hervorragt. Die Verſchiedenheit des Wohlklangs hat ihren Grund in der Verſchiedenheit der Ebenmäßigkeit nnd gleichmäßig gewölbten Bildung der Organe; und die Verſchiedenheit der Gewandtheit der Stimme in der Verſchiedenheit der leichten Bewegbarkeit des Kehlkopfs und ſeiner Muskeln; mehr oder weniger rein ſingt der Menſch, erſtens je nachdem er ein mehr oder weniger gut ausgebildetes Gehör hat, und dann zweitens, je nachdem ſein Kehlkopf und deſſen Muskeln, überhaupt ſeine Stimmorgane mehr oder weniger Feſtigkeit und Sicherheit in der Bewegung beſitzen und durch keinerlei Einflüſſe von außen darin geſtört werden. (In Betreff der Verſchiedenheit der Stimmen nach Alter und Geſchlecht ſ. die Artikel Mutation und Kaſtrat; in Beziehung auf die einzelnen Stimmgattungen ſelbſt ſ. die einzelnen Artikel, wie Sopran, Alt u. ſ. w., und Betreffs der Klangabſtufungen innerhalb der einzelnen Stimmgattungen endlich ſ. Regiſter.) Endlich beſitzt auch nach Verſchiedenheit der Länder und Völkerſchaften die Stimme ihre gewiſſen Eigenheiten. Wie der ganze Menſch, behauptet auch die Stimme einen gewiſſen klimatiſchen und National-Charakter. Doch iſt dieſe Verſchiedenheit größer zwiſchen ſüdlichen und nördlichen, als zwiſchen öſtlichen und weſtlichen Nationen, vielleicht aus dem Grunde, weil Oerter von einerlei geographiſcher Breite auch einerlei Klima haben. Die ſüdlichen Stimmen haben meiſt mehr Weichheit und Sanftheit, auch Ausdruck, denn die nördlichen. Es läßt ſich ein phyſiſcher und moraliſcher Grund dafür annehmen; ein moraliſcher, weil die Stimme als unmittelbarer Ausdruck des Gemüths nothwendig auch mit dem Nationalcharakter übereinkommen muß, und der Südländer iſt durchgehends weit regſamer, leidenſchaftlicher und überhaupt weicherer Natur, als der Nordländer; ein phyſiſcher, weil Organiſation, Beſchäftigung, kurz alles Aeußerliche, worin der Menſch beſonders in ſeinen Entwickelungsperioden lebt, auch einen unabweislichen Einfluß übt auf die Bildung aller ſeiner inneren Organe und alſo auch die der Stimme. Sanfter und lieblicher ſind die Formen des Südens, ſowohl in der todten als lebendigen Natur, kräftiger hingegen ſind die Umriſſe des Nordens und feſter der innere Zuſammen-

Digitized by Google

hang der Massen. Auch mit mühsamerer und angestrengterer Arbeit muß der größte Theil der Nordbewohner seinen nothdürftigen Unterhalt gewinnen, während der Südländer meist spielend und fast ohne alle Anstrengung seine Nahrung aus den freigebigen Händen der Natur empfängt. Und alles das muß nothwendig eine Einwirkung haben auf die Stimme, wozu außerdem noch kommt, daß der Südländer und besonders der Italiener durch Sitten und Gebräuche, Kultus und viele andere Dinge noch von Jugend auf eine größere Gesangsübung erhält, welche unausbleiblich der Stimme einen höheren Grad von Bildung und Wohlklang verschafft. Endlich enthält der nördliche Luftkreis in der Regel ein Uebermaß von Sauerstoffgas, der die Eigenschaft besitzt, die Stimmorgane in einen katarrhalischen Zustand zu versetzen, und durch einen anhaltenden Einfluß dieser Luftgattung kann ein solcher Zustand leicht habituell werden und eine bleibende Rauhheit, wenigstens in einem gewissen Grade veranlassen. Die südliche Atmosphäre hingegen ist reicher an Wasserstoffgas, das jenem Nachtheile des Sauerstoffgases gerade entgegenwirkt und also viel zu der Weichheit der südländischen Stimmen beitragen kann. — 4) Psychisches Verhältniß der Stimme. Die Beziehungen der menschlichen Stimme zur gesammten Geistigkeit des Menschen erkennen wollen, erfordert nothwendig eine sorgfältige Trennung des Begriffs von Sprache und Stimme. Sprache ist der Ausdruck des Innern durch Hervorbringung gewisser artikulirter Laute mittels Bewegung und Zusammenstoßens sowohl des ganzen Mundes, als seiner einzelnen Theile; nicht so — wie wir gesehen haben — die bloße Stimme. Sprache und Stimme brauchen auch nicht immer zusammen zu sein. Der Mensch kann singen ohne Worte, und er kann auch sprechen, ohne eigentliche Stimmtöne dabei von sich zu geben. Uebrigens dienen beide, die Sprache sowohl wie die Stimme, zur äußeren Mittheilung oder Offenbarung unseres Innern, indeß mit dem Unterschiede, daß die Sprache an sich das Zeichen des denkenden Verstandes, und die Stimme an sich der Ausdruck des fühlenden Herzens ist. Es lassen sich durch bloße Worte zwar in der Schriftsprache allerhand Gemüthszustände schildern und darstellen, doch lediglich nur mittels der Reflexion und in einem gewissen Grade von Unbestimmtheit. — Die viva vox — sie allein geht unmittelbar zum Herzen, denn sie kommt unmittelbar vom Herzen. Daher, weil die Stimme an sich einzig und allein die Sprache oder das Ausdrucksmittel der Seelenwelt ist, haben wir sie auch mit manchen Thieren der höheren Gattung gemein, und wird sie, sobald sie zu bestimmter Artikulation übergeht, ausschließliches Eigenthum höherer Vernunftwesen. — (Ueber Stimmpflege im Allgemeinen, und über die Krankheiten der Stimme und Stimmorgane, sowie über die Reservation der Stimme im Besonderen können wir, in Anbetracht des Zweckes und Raumes unseres Buches, uns hier nicht weiter verbreiten; wir verweisen in dieser Beziehung auf: „Theorie der Stimme" von Liscovius [dessen Ansichten auch schon in Obigem überhaupt gefolgt wurde], ferner auf: „Aerztlicher Rathgeber für Musiktreibende" von K. Sundelin, und „Arzt für Sänger und Schauspieler" von Hunnius). III. Stimme in Beziehung auf Orgelbau. Hier wird das Wort Stimme auch schlechtweg gebraucht für Orgelstimme oder Orgel-

Digitized by Google

register, was gleich ist mit Pfeifenchor, d. h. die Gesammtheit der zu einer Stimmgattung gehörigen Pfeifen. Solche Orgelstimmen sind zunächst entweder authentische oder abgeleitete. Authentisch können sie heißen, wenn sie selbstständig der Orgel allein angehören und kein anderes in der Natur schon vorhandenes Tonorgan (Instrument oder Stimme) dadurch nachgeahmt werden soll; abgeleitet, wenn diese Nachahmung wirklich dabei stattfindet. So sind Mixtur, Sesquialtera, Prinzipal, Regal u. s. w. authentische Stimmen; Vox humana, Violon, Posaune, Trompete, Flöte ꝛc. aber abgeleitete. In technischer Hinsicht theilt man die Orgelstimmen ein: in Labial- und Zungenstimmen (s. Labial- und Zungenwerk), und in gemischte Stimmen. Unter letzteren versteht man alle mehrchörigen oder solche Stimmen, bei deren Gebrauch auf einer Taste nicht bloß der eine, derselben ursprünglich angehörende, sondern auch noch andere konsonirende Töne (Terz, Quinte) mit erklingen. Dahin gehören alle Arten von Mixturen (s. d.). Man beabsichtigt, durch gemischte Stimmen den Klang der Orgel zu verstärken, und es ist daher der mäßige Gebrauch derselben nicht zu verwerfen. — IV. nennen endlich auch Einige den Stimmstock der Bogeninstrumente die Stimme derselben, als gleichsam die Seele des Tones (s. Stimmstock.)

Stimmeisen, ein linealartiges, 1′ langes, etwa ½″ breites und ⅛″ starkes Eisen, das zum Stimmen der Zungenpfeifen benutzt wird, um damit die Krücken auf- oder abwärts zu treiben. Es ist zweckmäßig, es auf einem Ende seiner schmalen Seiten scharf abkanten zu lassen, um damit die Köpfe aus den Stiefeln herausheben zu können.

Stimmen, s. Stimmung.

Stimmenchor. Hierunter werden alle diejenigen Orgelstimmen verstanden, welche aus einerlei Mensur und Struktur gearbeitet werden und gleichen Charakter haben. Offener Stimmenchor besteht daher aus lauter Stimmen, deren Pfeifen nicht gedeckt sind; ihm entgegen steht der gedeckte Stimmenchor. Ein solcher Chor darf in der Progression der Stimmen keine Lücken haben; es darf z. B. nicht Prinzipal 8 und 2′ disponirt sein, ohne dazwischen noch 4′ zu haben, nicht Quinte $5\frac{1}{3}$ und $1\frac{1}{3}$′ ohne dazwischen $2\frac{2}{3}$; auch müssen die Quint- und Terzstimmen (ungradefüßigen Stimmen) mit den gradefüßigen Stimmen im richtigen Verhältniß stehen, z. B. zu Prinzipal 16′ die Quinte $5\frac{1}{3}$, Tertie $3\frac{1}{5}$ u. s. w.

Stimmflöte, Stimmpfeife, ist eine aus Holz angefertigte Pfeife, bestimmt zur Uebertragung eines bestimmten Tones; zu dem Zwecke ist sie mit einem am äußersten Ende rauhbelederten Stöpsel versehen, der sich winddicht im Innern der Pfeife an deren vier Wände anschließt und auf- und abwärts geschoben werden kann; an diesem befindet sich, durch Querstriche und Buchstaben (Benennung der Töne), die chromatische Scala nach mathematischen Grundsätzen so genau verzeichnet, daß, wenn die Pfeife angeblasen und der Stöpsel dabei von Strich zu Strich (Grad zu Grad), vom äußersten Ende desselben an bis zum letzten Grade hin in die Pfeife geschoben wird, die Töne der chromatischen Tonleiter aufs Vollkommenreinste angegeben werden, nach welchen Tonangaben an Orgelbauer in

Digitized by Google

älteren Zeiten, indem sie dieselbe auf eine Lade stellten und vom Orgelwinde anblasen ließen, entweder die rechte Tonhöhe (Stimmton) in die Orgel brachten, oder auch die Orgel wohl ganz damit zu stimmen pflegten, wovon sie ihren Namen erhielt. Ebenfalls benutzte man sie zur Uebertragung der rechten Tonhöhe in besaitete Tasten-Instrumente. Da sie zu dem Zwecke aber mit dem Munde angeblasen werden mußte, ein stärkeres oder schwächeres Anblasen derselben einen höheren oder tieferen Ton erzeugte, so erkannte man ihre Unvollkommenheit zu diesem Gebrauch sehr bald, weshalb sie von der Stimmgabel verdrängt wurde.

Stimmführer, bei größeren Chören der Erste bei jeder Stimme oder Stimmengattung, der eine gewisse Verantwortlichkeit für das richtige Einsetzen, Takthalten u. s. w. seiner Stimme trägt. So hat der Sopran, Alt, Tenor und Baß seinen Stimmführer (auch hin und wieder wohl Choryphäe, in älteren Zeiten auch Konzertist genannt), dem die übrigen Chorsänger in Allem, was zur Exekution des Tonstücks gehört, folgen.

Stimmgabel, ein aus Stahl gabelartig zweizinkig gearbeitetes, unten mit einem Stiele von gleicher Masse versehenes Instrument, das, wenn seine beiden Zinken in tremulirende Bewegung gebracht werden, einen Ton hell und klar angiebt. Dies geschieht dadurch, daß man es an seinem Stiel anfaßt, mit einem der Zinken gegen einen Körper schlägt und den Stiel schnell auf einen festen Körper, am besten auf den Resonanzboden eines Tasten-Instruments, setzt. Zweck desselben ist, durch seine Tonhöhe ein Instrument in rechter Tonhöhe einstimmen zu können. Gewöhnlich werden die Stimmgabeln so abgestimmt, daß sie entweder in eingestrichen a oder eingestrichen c stehen, und heißt erstere A- und letztere C-Gabel.

Stimmhammer, ein ganz wie ein Hammer geformtes Instrument aus Eisen, mittels welches die Wirbel in Tasten-Instrumenten umgedreht werden, um die Saiten höher oder tiefer zu stimmen (zu spannen). Daher der Name. Der eigentliche Hammer muß sein, um die Wirbel nöthigenfalls festzuschlagen. Zum Umdrehen derselben ist unten im Stiel ein vierkantiges Loch, in welches das obere Ende der Wirbel paßt. Um die Oese oder Schleife zu drehen, mit der die Saiten an den Einhängestift gehängt werden, befindet sich über dem Hammer noch ein kleiner Haken. Gewöhnlich legt der Instrumentenmacher zu jedem seiner Instrumente einen eigenen, besonders dazu passenden Stimmhammer.

Stimmhorn, ist ein zum Stimmen der Labialpfeifen bestimmtes Instrument. Es wird von Messing, an dem einen Ende breit, am andern spitzauslaufend und trichterförmig gearbeitet; zwei solche Trichter befinden sich an einem hölzernen Stiele, von denen der eine mit seiner konkaven, der andere mit seiner konvexen Seite an demselben befestigt ist. Soll eine Pfeife im Tone erhöht werden, so wird sie mit der spitzzulaufenden Seite erweitert, soll ihr Ton tiefer werden, so wird die breite Seite desselben auf die Pfeife gesetzt und diese durch Drehen oder Schlagen mit dem Stimmhorn, so viel als nöthig ist, oben verengt. Da die Pfeifen in einer Orgel von verschiedener Größe sind, so muß der Orgelbauer auch Stimmhörner von so verschiedener Größe haben, damit er jede metallene

Digitized by Google

Pfeife zu stimmen im Stande ist. Beim Stimmen darf jedoch die Pfeife nicht mit der Hand festgehalten werden, weil sie sonst warm und dadurch höher im Ton wird. Stimminstrumente der Art, wenn sie an keinem Stiel befestigt sind, heißen Stimmkappen, und kann eine einzelne solcher Kappen sowohl zur Erweiterung, wie zur Verengung der Pfeifen benutzt werden. Stimmhörner sind nur zur Stimmung kleinerer, Stimmkappen aber zur Stimmung größerer und großer Pfeifen bestimmt.

Stimmkeil ist ein kleiner hölzerner Keil, mit dem beim Stimmen einer Orgel diejenige Taste niedergehalten wird, deren Pfeifen man stimmen will, und dann ein mit Tuch oder Leder überzogener Keil, der beim Stimmen der mehrchörigen Klavier-Instrumente zwischen die Saiten gesteckt wird, um diese zu dämpfen, wenn eine andere zu demselben Chor gehörige allein gestimmt werden soll.

Stimmkrücke, s. Krücke.

Stimmorgane, s. Stimme (unter II.).

Stimmpfeife, s. Stimmflöte und Stimmung. Bei den Griechen und Römern bedienten sich auch die Redner, wenn sie in ihrer Deklamation zu hitzig oder zu schläferig wurden und hiernach den Ton der Stimme zu hoch trieben oder zu sehr fallen ließen, einer Art von Flöte oder Pfeife, welche die Stimmpfeife hieß, und angeblasen wurde, um wieder den richtigen Ton zu treffen.

Stimmpflege, s. Stimme (unter II.).

Stimmregister, s. Register.

Stimmritze, s. Lichtspalte und Stimmorgane.

Stimmstock. 1) Bei allen krustischen Saiten-Instrumenten derjenige Theil des Corpus oder Kastens, in welchem die Wirbel stehen, die zur Stimmung der Saiten dienen. Vergl. hier den Art. Fortepiano. — 2) ist Stimmstock, hier auch Stimme und französisch âme (Seele) genannt, der kleine Stab von Holz, der in dem Corpus der Geigen-Instrumente ein wenig hinter dem Fuße des Steges steht, über welchem die schwächste Seite des Bezuges liegt, also bei der Violine die sogenannte Quinte. Man vergl. darüber den Artikel Geige, indeß mit der Berichtigung, daß diese sogen. Stimme Nichts ist, als eine Krücke, welche durch ihre versuchsweise ausgemittelte Stellung die Verschiedenheit der Spannung und der Schwingung der Saiten und Töne ausgleicht. Daher steht sie auch am nächsten der Stelle, wo der Resonanzboden durch die am meisten gespannte Saite den stärksten Druck hat.

Stimmton, technischer Ausdruck für diejenige Höhe und Tiefe, in welcher ein Instrument im Allgemeinen eingestimmt ist, oder eingestimmt werden soll.

Stimmumfang, die Reihe der Töne, welche eine Stimme (Singstimme oder Instrument) erreichen, hervorbringen, besonders aber künstlerisch gebrauchen kann. Das Nähere ist der Kompositionslehre, oder den besonderen Artikeln über jedes Instrument und die Singstimme angehörig.

Stimmung. I. Im Allgemeinen. Sehen wir noch von jeder speziellen Beziehung ab, so ist Stimmung im musikalischen Sinne im Allgemeinen a) die nach einem festgesetzten Stimmtone, den man auch wohl Normalton nennen

Digitized by Google

könnte (gewöhnlich das eingestrichene a), angenommene und aus dem Höhen- oder Tiefenverhältnisse dieses Tons sich mathematisch entwickelnde Uebereinstimmung der Oktaven und übrigen Intervalle eines Instruments; oder b) die gleichförmige Uebereinstimmung aller Instrumente eines Orchesters hinsichtlich ihrer mathematischen Tonverhältnisse. In älteren Zeiten war diese Uebereinstimmung verschieden, oder mit anderen Worten: man hatte verschiedene Stimmungen für verschiedene Instrumente, die einen waren in den Chorton, die anderen in den Kammerton gestimmt (s. d.); jetzt bedient man sich ziemlich durchgängig des Kammertons, nach welchem eine offene hölzerne Pfeife von 8 Fuß Länge das tiefe C giebt; doch ist auch die Tonhöhe des Kammertons nicht an allen Orten ganz gleich, vielmehr herrscht noch immer einige, wenn auch nicht sonderlich große Verschiedenheit der Tonhöhe: wir haben noch keine allgemein gültige Normalstimmung. Daher spricht man von einer wiener, dresdener, pariser, berliner u. s. w. Stimmung. — In Betracht der Stimmung der einzelnen Instrumente müssen wir diese eintheilen in melodische und harmonische, d. h. solche Instrumente, auf welchen immer nur einzelne Töne oder unter gewissen Umständen und Bedingungen Harmonien angegeben werden können, und solche, welche auch der harmonischen Behandlung im ganzen Sinne des Wortes fähig sind. Zu jenen gehören alle einfachen Blas- und auch Bogeninstrumente, zu diesen die Tasten- oder Klavierinstrumente (darunter auch Orgel und Hackebrett). Die Stimmung der melodischen Instrumente ist unter ihren besonderen Artikeln angegeben, ebenso wie dieselbe geschieht, und wir brauchen uns also dabei nicht weiter aufzuhalten, um so weniger, als dieselbe, sobald die Grundstimmung des Instruments festgestellt ist, lediglich dem Gehör des Spielers überlassen bleibt. Anders verhält es sich mit der Stimmung der harmonischen Instrumente; hier besteht jeder Ton für sich, und seine Klangmodifikation hängt nicht ab von der Willkühr, der Geschicklichkeit und dem Gehör des Spielers, sondern ist gegeben, und dergestalt zwar, daß der Ton unter allen Umständen und in allen Arten von harmonischen Kombinationen zu den übrigen Tönen ein richtiges Verhältniß bewahrt. Wäre es möglich, unserem Tonsystem eine solche Einrichtung zu geben, daß jeder Ton nur in einer, und zwar seiner Geschlechtsart, zur Erscheinung käme, so wäre es leicht, ein solches Verhältniß zu erzielen, man brauchte nur die Töne zu stimmen nach dem Größenmaße, welches die Intervalle für sich haben, also mathematisch rein; allein nun sollen d und a z. B. nicht bloß zu der Harmonie von d, sondern auch zu der von b und a, f und g ꝛc. passen, und es muß nothwendig ein Verhältniß der Stimmung erzielt werden, das bedeutend zwar von der mathematischen Reinheit abweicht, doch im Ganzen eine solche Gleichmäßigkeit behauptet, daß diese Abweichung entweder gar nicht, oder doch ohne große Beleidigung des Gefühls von dem Ohre wahrgenommen wird. Das ist das, was wir gewöhnlich die Temperirung, Temperatur der Stimmung nennen. Wir können füglich, um den so wichtigen Gegenstand näher zu erörtern, unsere Betrachtung beschränken auf die Stimmung des Klaviers oder Fortepiano's und die Stimmung der Orgel. Beide Instrumente repräsentiren gleichsam alle Gattungen von har-

Digitized by Google

monischen Instrumenten, welche hinsichtlich der Stimmung der Temperatur ausgesetzt sind. Doch wollen wir vorher noch die Frage beantworten, was man unter einer mathematischen, und was man unter einer gleichschwebenden Temperatur zu verstehen hat? und endlich ob eine solche gleichschwebende Temperatur, da die mathematische unmöglich, für die harmonischen Instrumente (Klavier, Orgel) durchaus nothwendig ist? — *Mathematische Temperatur* ist diejenige Stimmung eines musikalischen Instruments, welche vom Grundton aus alle Intervalle bis zur Oktave in der Dur- oder Molltonart in seiner vollkommenen Reinheit (nach der eigentlichen mathematischen Größe, welche ein Intervall als solches hat) darstellt. Von keiner anderen übertroffen, müßte man wünschen, an keine andere denken zu dürfen; aber das Gesetz der Töne enthält, wie gesagt, zugleich den Grund ihrer Unmöglichkeit. Die Blasinstrumente ohne Tonlöcher, allenfalls, die Violine und der Gesang mögen ihre Darstellung zulassen; allein die meisten anderen, und namentlich die *harmonischen Instrumente, können* nicht nach dieser Temperatur gestimmt werden. *Gleichschwebende Temperatur* ist diejenige Stimmung, welche von jedem beliebigen Tone bis zu seiner Oktave alle gleichnamigen Intervalle, abgesehen von ihrer Reinheit, auch in ein gleiches geometrisches Verhältniß setzt, so daß von den 13 halben Tönen einer beliebigen Oktave der erste sich zum zweiten, wie dieser zum dritten, der dritte zum vierten ꝛc.; auch der erste zum dritten, wie der zweite zum vierten, der dritte zum fünften ꝛc., ebenso der erste zum vierten, wie der zweite zum fünften, der dritte zum sechsten ꝛc. ihren Schwingungszahlen nach geometrisch verhält. Erzielt kann eine solche Stimmung nur dadurch werden, daß den einen Intervallen zu ihrer Reinheit noch etwas zu- (überrein, überschwebend), den anderen von ihrer Reinheit etwas *abgesetzt* wird (unterschwebend), und dies geschieht in folgender Ordnung: alle *aufsteigenden* Sekunden müssen zu tief, alle großen Sexten zu hoch, alle kleinen Sexten zu tief, alle großen und auch alle kleinen Septimen zu hoch gestimmt werden, und im umgekehrten Falle (absteigend) muß auch gerade das Umgekehrte stattfinden. Wie *viel* das zu hoch oder zu tief eines jeden Intervalls beträgt, kommt hier nicht in Betracht, läßt sich aber theils aus den schon citirten, theils und bestimmter noch aus den einzelnen Artikeln der Intervalle selbst ersehen; bemerken müssen wir indessen zu vergleichender Uebersicht noch, daß die Quarten und Quinten, Sekunden und kleinen Septimen die geringsten, dagegen die kleinen Terzen und großen Sexten und die großen Septimen immer die größten Abweichungen von der eigentlichen oder mathematischen Reinheit zeigen. *Nothwendig* endlich ist die gleichschwebende Temperatur für genannte Instrumente aus dem ganz einfachen Grunde, weil — wie wir gesehen haben — eine mathematische ganz unmöglich ist, und eine ungleichschwebende gar keine Reinheit in den Harmonien zu Wege bringen lassen würde. Bei der gleichschwebenden Temperatur findet die möglichst kleinste, bei allen Tönen aber und mithin auch in allen Tonarten gleiche Unrichtigkeit statt; eine ungleichschwebende Temperatur aber würde bald eine große, bald eine kleine, bald auch wohl gar keine Unrichtigkeit der Stimmung in sich enthalten, und wohin das führte, leuchtet auf

Digitized by Google

den ersten Blick ein. — II. Stimmung des Klaviers oder Pianoforte's insbesondere. Diese geschieht nach der Stimmgabel oder bisweilen auch Stimmpfeife (s. d.), und gewöhnlich geht man dabei vom eingestrichenen a aus. Nachdem dies zu der erforderlichen Tonhöhe gebracht ist, stimmt man weiter nach Quinten, bald auf- oder abwärts, mit dazwischen geschobenen Oktaven. Nach durchlaufenen $1\frac{1}{2}$ Oktaven ungefähr hat man alle 12 Quinten und somit alle in einer Oktave vorkommenden 12 chromatischen Töne gestimmt, und nun schreitet man von diesen oktavenweis fort, bis der Umfang des ganzen Instruments durchlaufen ist. Das dabei gültige Gesetz ist, die aufsteigenden Quinten etwas unter- und die absteigenden etwas überschweben zu lassen (s. oben), die Oktaven aber immer vollkommen rein zu stimmen. Der einzige Schiedsrichter indeß ist das Ohr. Wie sehr fallibel dies sein, und wie unmöglich dasselbe einen so hohen Grad von Schärfe und Feinheit erreichen kann, daß es z. B. höre, ob eine Quinte nicht allein genug, sondern auch eben so viel als eine andere unter- oder überschwebt, leuchtet ein. Man kann dreist behaupten: kein Mensch in der Welt, so mancherlei Anleitungen man auch schon dazu gegeben hat, vermag mittels des bloßen Gehörs ein Klavier vollkommen rein zu stimmen. Es war daher ein großes Verdienst, welches sich Scheibler (s. d.) durch die Erfindung einer Methode erwarb, nach welcher man jeden Ton mit mathematischer Gewißheit temperirt rein zu stimmen vermag, indem jetzt nicht mehr das Ohr allein, sondern auch das in der Wahrnehmung viel sichrere und geübtere Auge entscheidet. (Ueber das Nähere dieser Methode selbst verweisen wir auf die in dem Artikel Scheibler angeführten Schriften desselben und auf J. J. Löhr's „Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte- und Orgelstimmung insbesondere"). — III. Stimmung einer Orgel. Sie geschieht nach einem gegebenen Stimmtone. Die offenen Labialpfeifen werden mit Stimmhörnern oder mit Stimmkappen, oder auch an ihren Decken (Platten), die gedeckten Labialpfeifen an ihren Hüten oder Stöpseln, die Zungenpfeifen mit einem Stimmeisen oder einer Stimmzange, oder auch an ihren Stimmschrauben gestimmt. Offene Labialpfeifen werden verkürzt oder aufgedreht, wenn ihr Ton höher, und zugedreht, wenn er tiefer werden soll. Nach denselben Gesetzen wird auch der Hut und der Stöpsel bei den gedeckten Pfeifen gehandhabt. Soll der Ton der Zungenpfeifen tiefer werden, so wird die Stimmkrücke aufwärts, soll er höher werden, abwärts getrieben. Beim Stimmen müssen die Bälge durchaus ganz gleichen Wind geben und sanft getreten werden, die Klaviaturtasten regelrecht geschroben, die Pfeifen fehlerfrei und richtig intonirt, ohne Verstaubung sein. Jeder Registerzug, dessen Pfeifenchor gestimmt werden soll, muß hinlänglich an-, jedoch nicht überzogen sein, keine Pfeife beim Stimmen mit der Hand festgehalten werden, weil die Pfeife dadurch erwärmt und jede erwärmte Pfeife höher, folglich nach geschehener Entfernung der Hand wiederum tiefer im Tone wird; aus dem Grunde darf auch weder der Sonnenstrahl auf Pfeifen fallen, wenn sie gestimmt werden, noch darf sich der Stimmende so lange an einem Orte nahe an den Pfeifen aufhalten, daß durch das Ausströmen seines Wärmestoffes die Pfeifen von einer wärmeren Temperatur ergriffen werden

Digitized by Google

können. Es darf weder eine Pfeife an ihrem Labio zugedrückt, noch an ihrer Mündung mit den Fingern gebogen werden. Die Stimmung geschieht am zweckmäßigsten in gleichschwebender Temperatur, die in eine vierfüßige offene Stimme, am besten im Prinzipal 4′ und zwar in die kleine und eingestrichene Oktave gelegt wird. Ist dies regelrecht geschehen, so wird das ganze Prinzipal nach Oktaven, sodann die übrigen Stimmen desselben Manuals ebenfalls in solchen Intervallen gestimmt. Ein Gleiches wird bei der Stimmung eines zweiten, dritten und vierten Manuals, sowie des Pedals beachtet, wobei das zuerst genannte Prinzipal 4′ ganz besonders zu Grunde gelegt wird, weshalb auch seine Stimmung so lange täglich aufs Neue untersucht werden muß, ob sie auch rein blieb, bis die Orgel völlig rein gestimmt ist. Bei Einlegung der Temperatur schwebt jede Quinte um $^1/_{12}$ Ton abwärts, beim Stimmen der Quint- und Terzregister müssen diese Chöre stets mit den Grundtönen, nach welchen sie gestimmt werden, ohne Schwebung sein, wenn sie völlig rein sein sollen. Bei Stimmung der Mixturen wird erst auf jeder Taste eine Pfeife des größten Chores nach Prinzipal 4′ und zu dieser dann die des folgenden Chores u. s. w. gestimmt, die Pfeifen, welche während des Stimmens nicht ansprechen sollen, mit einem Dämpfer zum Schweigen gebracht. Jeder gestimmte Pfeifenchor muß am Tage nach der Stimmung aufs Neue geprüft werden, ob keine Verstimmung eingetreten ist, damit nach vollendeter Stimmung der Orgel kein Nachstimmen nöthig wird, was eine sehr mühsame und verdrießliche Arbeit ist. Der Stimmton einer Orgel, sowie gleiche Stärke ihres Windes, auf dem sie intonirt wird, muß möglichst strenge beibehalten werden. Soll aber eine Orgel um einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer im Stimmtone stehen, so kann man ihre Pfeifen rücken, d. h. aus einem Pfeifenkessel in einen anderen stellen. Soll daher z. B. die Taste c um einen halben Ton höher klingen, so wird in ihren Pfeifenkessel die Pfeife cis gestellt, in welchem Falle dann alle Pfeifen auf c überflüssig werden; soll sie um einen halben Ton tiefer klingen, so wird die C-Pfeife in den Kessel von cis gesetzt und für die Taste c eine neue Pfeife gemacht. (Ueber die Methode Scheiblers bei Stimmung der Orgel s. dessen dahin gehörige Schriften.)

Stimmwerk, s. Akkord. Dann wurde ehedem das Wort auch öfter für Orgelregister gebraucht.

Stimmzange, eine eiserne, vorn ein wenig breite Zunge, mit welcher die Stimmkrücken oder Stimmdrähte der Zungenpfeifen beim Stimmen gehoben oder niedergedrückt werden.

Stobäus, Johann, geb. zu Graudenz zu Ende des 16ten Jahrhunderts und gest im J. 1646 zu Königsberg als kurfürstlich brandenburgischer Kapellmeister, war einer der vorzüglichsten deutschen Kirchenkomponisten seiner Zeit. 1624 hat er in Frankfurt eine Sammlung geistlicher Gesänge für 4—10 Stimmen, und 1634 eine zu Danzig für 5 Stimmen herausgegeben, die beide viel Schönes enthalten.

Stock, s. Darmsaiten und Pfeifenstock.

Stockfagott, s. Rackett.

Digitized by Google

Stockflöte oder Czakan, wie in Böhmen besonders das Instrument genannt wird, ist ein Flöteninstrument oder eigentlich nur ein Flötenstock (daher der Name), besonders in Oesterreich sehr gebräuchlich und der Block- oder Schnabelpfeife sehr ähnlich. Intonirt wird es durch ein Mundstück mit zwei kleinen Löchern. Der Stock ist aus hartem Holz und von oben herunter so weit ausgehöhlt, als das Instrument lang ist. Auf der oberen Seite befinden sich 6 Tonlöcher für die mittleren Finger der rechten und linken Hand. Die Noten für das Instrument werden im C-Schlüssel gesetzt, und eine Schule für dasselbe gab Krämer 1830 heraus.

Stockhausen, Franz, geb. zu Cöln um 1798, reiste als Harfenspieler um 1825 mit seiner Frau, die eine geschickte Sängerin war, und hielt sich um diese Zeit auch in Genf auf, von wo aus er 1826 nach Paris, wo er aber mit den dortigen Harfenisten nicht gut konkurriren konnte und daher nur wenig erfolgreiche Konzerte gab. Trotzdem blieb er zwei Jahre in der französischen Hauptstadt, und ging dann nach England, wo er, besonders durch das hübsche Talent seiner Frau, bessere Geschäfte machte. Nachgehends zog er sich in die Nähe seiner Vaterstadt Cöln zurück und gegenwärtig lebt er in Colmar. Im Druck erschienen von ihm an 30 verschiedene Werke für Harfe und auch eine Messe für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Harfen, 4 Hörnern und Baß.

Stockhausen, Julius, Sohn des Vorhergehenden und vortrefflicher Sänger. Er wurde 1826 in Paris geboren und daselbst auch von Garcia im Gesang gebildet. 1845 ging er nach London, und von da ab datirt auch sein Ruf, den er späterhin noch durch vielfache Kunstreisen zu einem wahrhaft glänzenden machte. Er lebt meist in Paris, wo er noch vor einiger Zeit an der Opéra-comique engagirt war. — Seine Stimme ist ein nicht gar starker, aber ungemein wohlklingender Bariton von großem Umfang, und die Biegsamkeit desselben muß — besonders für eine Männerstimme — Bewunderung erregen; dann ist seine Manier eine ganz wunderschöne und edle, und versteht er dieselbe auf die verschiedenartigsten Schulen und Stylarten zu übertragen. Seine hauptsächlichste Stärke besteht jedoch im Liedervortrage.

Stöckel-Heinefetter, Clara, s. Heinefetter.

Stölzl oder **Stölzel,** Gottfried Heinrich, geb. zu Grünstädtel im sächsischen Erzgebirge am 13. Januar 1690, erhielt von seinem Vater, der in genanntem Orte Organist war, den ersten Unterricht im Singen und Klavierspielen, kam dann mit 13 Jahren auf die Schule zu Schneeberg und wohnte hier in dem Hause des Kantors Umlauf (eines Schülers von Kuhnau), der den talentvollen Knaben musikalisch wacker vorwärts brachte. Mit 16 Jahren kam er darauf nach Gera auf die Schule, fing auch hier bereits an, sich in verschiedenen Kompositionen zu versuchen, und bezog 1707 die Universität Leipzig, um dem Willen seiner Eltern gemäß Theologie zu studiren. Dies that er auch drei Jahre lang, gab aber dann, da seine Liebe zur Tonkunst inzwischen immer mächtiger geworden war, die Gottesgelahrtheit auf und ging nach Breslau, wo er zwei Jahre lang als Musiklehrer verweilte, auch in dieser Zeit verschiedene

Digitized by Google

Kompositionen verfaßte und zur Aufführung brachte, darunter besonders eine Serenade, zur Krönungsfeier Kaiser Carls VI. geschrieben, und eine Oper „Narcissus", zu der er sich auch den Text selber verfertigt hatte. Im Verlaufe des Jahres 1713 trat er eine Reise nach Italien an, besuchte aber vorher noch einmal seine Heimath und schrieb auf Veranlassung des Kapellmeisters Theile zur Naumburger Messe die Opern „Valeria", „Artemisia" und „Orion" (zu denen er den Text sich selber verfertigt hatte), sowie bei einem Aufenthalte in Gera das Pastorale „Rosen und Dornen der Liebe" und verschiedene andere Sachen. Hierauf trug man ihm die Kapellmeisterstelle in Gera, und nicht lange nachher die zu Zeitz an; er schlug sie aber beide aus und reiste 1713 weiter nach Italien. Die wichtigsten Städte dieses Landes besuchte er, machte sich mit den bedeutendsten musikkünstlerischen Persönlichkeiten und Instituten bekannt, und ging dann, reicher an artistischen Erfahrungen aller Art, nach Deutschland zurück. Seinen nächsten Aufenthalt nahm er in Prag — drei Jahre lang — und komponirte während dieser Zeit neben verschiedenen anderen Sachen die Opern „Venus und Adonis", „Acis und Galathea", „Das durch die Liebe besiegte Glück" und die Oratorien „Maria Magdalena", „Jesus patiens" und „Caïno". Während seines prager Aufenthaltes erhielt er auch einen Ruf als Kapellmeister nach Dresden, lehnte diesen aber Umstände halber ab und ging nach Bayreuth, wo er bei der zweihundertjährigen Feier des Reformationsfestes musikalisch thätig war. Darauf trat er 1719 zu Gera als Kapellmeister des Grafen Reuß in Dienste, verließ dieselben aber bereits nach einem halben Jahre wieder und ging als Hofkapellmeister nach Gotha. Hier verblieb er nun die ganze übrige Zeit seines Lebens, eine erstaunliche kompositorische Thätigkeit entwickelnd; eine wahrhaft erschreckende Masse von Kirchen-, Kammer- und Konzertkompositionen aller Art, auch Operetten, hat er von 1719 an bis zu seinem am 27. November 1749 erfolgten Tode geliefert — sehr Vieles darunter freilich nur leichte Waare, aber doch anerkennenswerth durch angenehme Erfindung und souveränes Kunstgeschick. Von letzterem giebt ferner auch ein Werkchen Zeugniß, das er nur in 100 Exemplaren für seine Freunde drucken ließ und daher nicht in den Handel gab; es ist äußerst selten geworden und führt den Titel: „Praktischer Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleien gesetzten Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherlei, theils an Melodie, theils an Harmonie unterschiedene Canones perpetui zu machen seyen ꝛc." Im Manuscript hinterließ er ferner noch — wie überhaupt alle seine Kompositionen auch handschriftlich geblieben sind — eine Abhandlung über das Recitativ, wie über die Musik der Griechen, und eine Kompositions- und Contrapunktslehre.

Stöpel, Franz David Christoph, geb. am 14. November 1794 zu Oberhelderungen in Preußen, wo sein Vater Kantor und Schullehrer war, kam, da er sich ebenfalls dem Schulfache widmen sollte, auf das Seminar zu Weißenfels, und erhielt bereits mit 18 Jahren eine Schullehrerstelle zu Frankenberg im Erzgebirge. Schon damals aber manifestirte sich sein unruhiger und veränderungssüchtiger Sinn, der ihn sein Leben lang zu nichts Ordentlichem kommen

Digitized by Google

ließ; er hielt es nicht lange in Frankenberg aus, ging nach Holstein, trat daselbst bei einem Baron Dankelmann als Hauslehrer ein, hielt aber ebenfalls nicht lange aus, und trieb sich verschiedene Jahre in Deutschland herum, bis wir ihn um 1819 in Berlin sehen. Hier unternahm er — trotz seiner nur sehr oberflächlichen theoretischen und praktischen Musikbildung — musikalische Vorlesungen und gab auch „Grundzüge der Geschichte der modernen Musik“ (in chronologischen Tafeln, Berlin 1822) heraus, konnte aber keine nennenswerthen Erfolge erzielen, und suchte daher durch allerhand Machinationen es dahin zu bringen, daß die Regierung ihn nach London schickte, damit er dort das damals viel Aufsehen machende Logier'sche System kennen lerne und nach Deutschland, resp. Preußen, wo möglich verpflanze. Auch errichtete er nach seiner Rückkehr von London im Auftrage der Regierung in Berlin ein Musikinstitut nach Logier's Grundsätzen, ließ aber dabei so viele Mängel offen, daß Logier selbst, um diesen abzuhelfen, nach Berlin berufen werden mußte. Nun entstanden Streitigkeiten zwischen Logier und Stöpel, und letzterer sah sich endlich allen Boden unter den Füßen weggezogen und mußte Berlin verlassen. Er ging nun nacheinander nach Potsdam, Erfurt, Gotha, Meiningen und Hildburghausen, überall Unterrichtsanstalten nach Logier errichtend, aber nirgends lange aushaltend, kam 1825 nach Frankfurt a. M., wo er ebenfalls ein Institut gründete und auch eine musikalische Zeitschrift („Allgemeiner musikalischer Anzeiger“) herausgab, aber nur ein Jahr blieb, ging nach Verlauf desselben nach Darmstadt, hier ebenfalls (wie auch schon überall, wo er gewesen) seinem Namen keinen sehr moralischen Beiklang verschaffend, und war endlich schon mit Anfang des Jahres 1827 wieder in München, nachdem er kurz vorher von der Universität Erlangen die philosophische Doktorwürde sich zu verschaffen gewußt hatte. In München versuchte er es natürlich wiederum mit einem Logier'schen Institut, entrirte auch eine „Münchener Musikzeitung“, war aber nach kaum zwei Jahren wieder so weit, daß er die baierische Hauptstadt verlassen mußte. In Deutschland sah er nun keinen Boden mehr für sich; deshalb wendete er sich nach Paris (im März 1829) und wurde hier durch Fétis an den Vicomte von La Rochefoucault empfohlen, durch dessen Vermittelung er zur Errichtung einer Unterrichtsanstalt nach Logier's System von Seiten der Regierung Unterstützung erhielt. Das Institut prosperirte indeß nicht und mußte nach wenigen Jahren eingehen; überhaupt vermochte sich St., trotzdem, daß er als Mitarbeiter an der „Gazette musicale“ angestellt war, für deutsche Musikzeitungen korrespondirte und in einigen Erziehungsanstalten Lektionen gab, keine erhebliche Position zu verschaffen. Der Kummer darüber griff endlich seine Gesundheit an, und am 19. Dezember 1836 endete sein abenteuerndes, unruhiges Leben. — Von seinen artistischen und didaktischen Hervorbringungen sind noch anzuführen: Lieder und Klaviersachen, „Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel“ (Frankfurt a. M.), eine Gesang- und Klavierschule (Paris, im Selbstverlage) u. s. w.

Stöpsel, dasjenige Stück Holz, das oben in eine offene Labialpfeife gesteckt wird, um dieselbe zu einer gedeckten zu machen, und mittels welches dieselbe

Digitized by Google

nun auch gestimmt wird. Es muß dasselbe genau in die Pfeife passen, und um sie winddicht zu verschließen, auch mit Leder überzogen sein.

Störl, Johann Georg Christian, geb. 1676 zu Kirchberg im Hohenloheschen, kam wegen seiner vortrefflichen Stimme als 12jähriger Knabe in die Hofkapelle zu Stuttgart, ward erst hier unterrichtet und dann auf Kosten des Herzogs 1607 zu weiterer Ausbildung im Klavierspielen und in der Komposition nach Nürnberg zu Pachelbl geschickt. Nach Stuttgart zurückgekehrt, erhielt er die Stelle eines Hoforganisten, wurde dann auf herzogliche Kosten 1701 noch zu weiterer Vervollkommung in der Komposition unter dem damals berühmten Tobias Richter nach Wien und 1703 auch nach Italien geschickt. Nach seiner Rückkehr ward er in Stuttgart Stifts-Organist und herzoglicher Kapellmeister, und verwaltete diese Aemter bis an seinen 1743 erfolgten Tod. — Seine ihrer Zeit geschätzten Kompositionen bestanden in zahlreichen Kirchenstücken, die aber Manuscript geblieben sind, und in Kammer-Kantaten, von denen einige im Druck erschienen. Außerdem gab er 1711 ein Choralbuch heraus (1721 und 1744 in neuen Auflagen erschienen), das u. a. die noch jetzt gebräuchlichen Melodien „Entfernet Euch, ihr matten Kräfte" und „Nur frisch hinein, es wird so tief nicht sein" enthält.

Stößel, Nikolaus, geb. zu Haßfurth in Baiern am 17. Mai 1793 als der Sohn eines armen, aber musikalischen Webers, wurde von seinem fünften Jahre ab im Singen, Klavier- und Orgelspielen, sowie auf der Violine und Flöte unterrichtet, und sollte eben ins Schulfach treten, als der Krieg im Jahre 1806 ein baierisches Regiment nach Haßfurth führte, und er nun heimlich — da ihm Zwistigkeiten mit einer Stiefmutter das elterliche Haus verleideten — im Musikkorps des besagten Regiments Dienste nahm. Er machte den preußischen und österreichischen Feldzug mit, kehrte darauf in seine Heimath zurück, und nahm nun den ursprünglichen Plan, Schullehrer zu werden, wieder auf. Auf das Seminar in Würzburg gethan, erhielt er dort von Professor Fröhlich außer den öffentlichen Lehrstunden noch privatim und unentgeltlich Kompositions-Unterricht, und wurde nach beendigtem Seminarkursus zu Neustadt an der Saale als Lehr-Assistent angestellt. Schon nach einem Jahre indeß vermochte ihn seine Liebe zur Musik, den Lehrerstand zu quittiren, und im J. 1816 trat er als Musikmeister bei einem Regiment in Augsburg ein, blieb in diesem Verhältniß, bis er nach König Maximilians Tode seinen Abschied erhielt, und nun (1826) in würtembergische Militairdienste — als Kapellmeister der Garnison Ludwigsburg — trat. Besagtes Amt bekleidete er bis zu seinem am 13. Mai 1839 zu Ludwigsburg erfolgten Tode. — St. hat fleißig komponirt, und sind von seinen Arbeiten erschienen: Stücke für Militairmusik, viele Tänze, eine Serenade für Guitarre, Violine und Viola, Divertissement für Pianoforte, Guitarre und Flöte, Stücke für Klavier und Flöte, Lieder u. s. w.; außerdem sind von ihm noch Orchester- und Klaviersachen, Konzerte für verschiedene Blasinstrumente und die Opern „Rodenstein" und „Lichtenstein" bekannt geworden.

Stößer. 1) In kleinen Positiven, welche keine Abstrakten und Windsäckchen haben, die kleinen Pflöcke unter dem vordern Theile der Tasten, durch welche

Digitized by Google

bei dem Niederdrucke dieser die Cancellen-Ventile in der Windlade sich öffnen; 2) in Drehorgeln die zu gleichem Zwecke vorhandenen Stückchen Draht, welche an die Tangenten angehängt sind; und 3) in der Mechanik der Fortepiano's der bewegliche hölzerne und zungenartig geformte Stab, der sich hinten auf der Taste befindet und beim Aufschlag derselben den Hammer in die Höhe hebt.

Stoll, Franz de Paula, tüchtiger Guitarren-Virtuos, geb. am 26. April 1807 im Lustschlosse Schönbrunn bei Wien, lernte in seiner Jugend aus Neigung Guitarre spielen und vervollkommnete sich nachgehends auf diesem Instrument noch unter der Leitung des berühmten Giuliani, nebenbei bei Förster noch die Komposition studirend. Später machte er erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, Frankreich, die Niederlande, Rußland ꝛc. und fixirte sich endlich zu Amsterdam, wo er noch in den vierziger Jahren war. Verschiedene seiner Guitarren-Kompositionen sind im Druck erschienen.

Stolze, Heinrich Wilhelm, geb. zu Erfurt am 1. Januar 1801 als der Sohn des dortigen, am 30. August 1830 verstorbenen Kantors und Musikdirektors Georg Christoph St., erhielt von diesem seinen Vater zwar den ersten, aber — aus Mangel an Zeit — doch nur sehr ungenügenden musikalischen Unterricht, und wurde deshalb dem Organisten Ludw. Ernst Gebhardi behufs der Unterweisung im Klavier- und Orgelspielen, sowie im Generalbaß übergeben, worauf später noch Michael Gotthard Fischer im Contrapunkt sein Lehrer wurde. Noch während er — 1814 bis 1821 — das Rathsgymnasium seiner Vaterstadt besuchte, war er bereits so weit, daß er seinen Vater, dem im Jahre 1816 die linke Hand gelähmt worden, in seinen Aemtern unterstützen konnte; seine erste ordentliche Anstellung erhielt er aber erst im J. 1822, und zwar wurde er in der Bergstadt Clausthal (im Harze) Organist an der Markt- und Gottesackerkirche. Nach anderthalb Jahren kam er von Clausthal nach Celle im Königreich Hannover als Stadt- und Schloßorganist, sowie als Gesanglehrer am Gymnasium und an der höheren Töchterschule, und wirkt gegenwärtig noch in diesen Verhältnissen. Durch Gründung von Gesangvereinen, sowie durch seine langjährige Lehrthätigkeit hat St. vortheilhaft auf die Musikzustände Celle's eingewirkt; dann hat er auch fleißig komponirt, und es sind zahlreiche Orgelstücke, Kirchen- und weltliche Gesänge, Klaviersachen, Männerlieder u. s. w. von ihm in den Druck gegeben worden. Ferner setzte er die Oratorien „Die Eroberung von Jerusalem durch die Kreuzfahrer" (für Männerstimmen) und „Hiob", sowie die Oper „Claudine von Villabella", gab 1843 ein Choralbuch für das Königreich Hannover heraus und war für verschiedene Orgel-Sammelwerke (z. E. für das Orgelmuseum, den Orgelfreund u. s. w.) thätig.

Stolzer, Thomas, um 1490 zu Schweidnitz geb., war um 1520 Kapellmeister des Königs Ludwig von Ungarn und starb am 29. August 1526, den Ruf als einer der größten Meister seiner Zeit hinterlassend. Von seinen Kompositionen sind u. a. noch bekannt die Choräle „Christ ist erstanden" ꝛc., „Im Namen Gott fahren" ꝛc., „Unsre große Sünde" ꝛc., „O Gott Vater, du hast" ꝛc.

Digitized by Google

Stopfen, s. Horn.

Storace (spr. —ratsche), Anna Selina (Nancy), ausgezeichnete Sängerin, wurde 1761 in London geboren, wo ihr Vater, ein geborener Neapolitaner, als tüchtiger Contrabassist und Musiklehrer geachtet war. In jungen Jahren genoß sie den Unterricht von Sacchini und Rauzzini, und vollendete ihre Bildung im Conservatorium von S. Onofrio in Neapel. Sie betrat die Bühne zuerst in Florenz 1780 mit großem Beifall, sang dann in Lucca und Livorno, und machte besonders in Venedig Furore, von wo sie 1783 nach Wien kam. Auch dort war sie außerordentlich beliebt, „indem sie, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man nur für die italienisch-komische Oper wünschen mag, in sich vereinigte" (Allgem. mus. Zeitung, Bd. XXIV. S. 284). Im J. 1787 ging sie nach London und hat dort mit Ausnahme der Jahre 1796 bis 1801, die sie in Italien zubrachte, bis zum Jahre 1808 als Primadonna geglänzt. Dann verließ sie die Bühne und starb auf einem Landgute in der Nähe von London am 24. August 1817 (nach Anderen schon im J. 1814). — Zu bemerken ist noch, daß die St. es war, für welche Mozart die Partie der „Susanne" in seinem „Figaro" schrieb.

Storace, Stefano, Bruder der Vorhergehenden, geb. zu London im J. 1763, erhielt von seinem Vater frühzeitig den ersten Musikunterricht und konnte schon mit 11 Jahren als Violinspieler öffentlich sich hören lassen. Weitere musikalische Ausbildung suchte und fand er darauf in Italien. Nach England zurückgekehrt, ließ er sich zuerst in Bath nieder, ging dann aber, da er in Bath nicht recht vorwärts kam, nach London; hier wollte es ihm anfangs auch nicht recht gelingen, durch sein musikalisches Talent sich materiell weiter zu bringen, und er mußte zum Portraitmalen, worin er sehr geschickt war, seine Zuflucht nehmen, um seine Existenz zu fristen. Endlich gelang es dem Sänger Kelly, mit dem er in Italien Freundschaft geschlossen, ihm am Drury-Lane-Theater als Compositeur ein Engagement zu verschaffen, und nun brachte er von 1788 an eine Reihe von 14 Opern auf die genannte Bühne, die zumeist durch ihre angenehme Erfindung einen großen Erfolg hatten. Dadurch, sowie durch andere kleinere Publicationen für Klavier und Gesang, war sein Ruf eben zur besten Blüthe gekommen, als ihn im März des Jahres 1796 der Tod hinwegraffte.

Storioni, Lorenzo, der letzte der bedeutenden cremoneser Geigenmacher dessen Violoncelle namentlich sehr geschätzt und sogar denen des Stradivari an die Seite gesetzt werden. 1782 war er zu Cremona noch am Leben.

Storti oder Cornamuti torti, s. Krummhorn. Storti waren bei den Italienern nämlich die größte Gattung von Krummhörnern.

Strabella, Alessandro, berühmter Komponist und Sänger des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Neapel um 1645. Von seiner Jugend- und Bildungsgeschichte ist nichts mehr bekannt; seine späteren Schicksale hat uns sein Zeitgenosse, der Arzt Bourdelot, in seinen handschriftlichen Memoiren aufbehalten, aus denen sie in dessen Neffen Bonnet's Musikgeschichte (Paris, 1715) übergegangen sind. Die Grundzüge sind ungefähr folgende: Stradella, als schon in Italien berühmter

Digitized by Google

Musiker, war von der Republik Venedig engagirt worden, um für eine Carnevalssaison Opern zu schreiben; während er diesem Geschäft oblag, gab er auch der Geliebten eines venetianischen Nobile Unterricht im Gesange, und nach Verlauf einiger Monate waren Lehrer und Schülerin so in einander verliebt, daß sie beschlossen, mitsammen aus Venedig zu entweichen. Das geschah auch. Der Nobile, wüthend, dingt Mörder; diese verfolgen die Spuren der Flüchtlinge und finden sie in Rom, wo Stradella eben ein Oratorium seiner Komposition in der Laterankirche aufführen will. Diese Gelegenheit soll zur Ausführung des Racheplans benutzt werden und die Bravo's wollen St. und seine Geliebte, wenn diese sich nach der Aufführung in ihre Wohnung begeben würden, niederstoßen. Die Musik S's aber machte einen solchen Eindruck auf ihre Gemüther, daß sie nicht nur reumüthig den Liebenden ihr Vorhaben gestanden, sondern auch denselben Rathschläge ertheilten, wie sie sich vor der Rachsucht des Nobile sicher stellen könnten. Turin war nun der Ort, den das Liebespaar als Zufluchtsstätte wählte; doch auch hierhin wurden frischgedungene Mörder nachgesandt, und diese überfielen denn auch Stradella während eines Spazierganges und brachten ihm mehrere Wunden bei (seine Geliebte hatte er der größeren Sicherheit wegen in ein Kloster untergebracht). Zum Glück waren diese Wunden nicht tödtlich; St. genas, heirathete seine Geliebte und ging nach Verlauf eines Jahres ungefähr von Turin nach Genua, wo er eine Oper zur Aufführung brachte. Am Morgen der Vorstellung ereilte ihn endlich sein Schicksal: der unversöhnliche Venetianer hatte zum dritten Male seine Bluthunde nachgesandt, und den Komponisten nebst seiner Gattin fand man in ihrer Wohnung von Dolchstichen durchbohrt. Das war im J. 1678. — Das in Rom aufgeführte Oratorium hieß „San Giovanni Battista“ und war fünfstimmig mit Instrumentalbegleitung; die Partitur im Manuscript war in Burney's Besitz und trug das Datum 1676. Die für Genua komponirte Oper hieß „La Forza dell' amor paterno“, deren Libretto 1679 daselbst auch im Druck erschien. Von S's übrigen Kompositionen, die handschriftlich in Privat- und öffentlichen Bibliotheken zerstreut sind, ist in neuerer Zeit eine Kirchen-Arie („Se i miei sospiri“) bekannt und beliebt worden. Ein Duett aus dem Oratorium „San Giovanni“ theilt Padre Martini im zweiten Bande seines „Esemplare di contrappunto fugato“ und Burney im vierten Bande seiner Musikgeschichte mit.

Stradivari, auch **Stradnari** und **Stradivarius**, Antonio, der hochberühmte Geigenmacher. Im Jahre 1746 verfertigte er für den französischen Violinisten Pagin eine Geige, in deren Innerem neben seinem Namen auch sein damaliges Alter — 82 Jahre — angegeben war; daraus folgt, daß er im J. 1664 geboren wurde, und zwar zu Cremona. Er war ein Schüler der Amati und arbeitete bis 1700 in ihren Werkstätten und nach ihren Modellen; dann aber errichtete er eine eigene Fabrik und emanzipirte sich von der Manier seiner Lehrherren, nahm ein größeres Format an, machte die Decken weniger hochgewölbt, u. s. w. Seine besten Geigen und Violoncelle fallen in die Zeit von 1709 bis 1734 und er verkaufte damals jede Geige um ungefähr 4 Louisd'or.

Digitized by Google

Er hatte einige Söhne, die ebenfalls Geigenmacher waren; ihre Instrumente sind aber lange nicht von der Vortrefflichkeit wie die seinen.

Straßer, Barbara, s. Fischer (Madame).

Straßer, Johann Georg, s. Orchester.

Strauß, Ludwig, ein vortrefflicher Violinspieler neuester Zeit, wurde geboren zu Preßburg am 28. März 1836 und kam nach Wien, wo er im Violinspielen Professor Böhms und in der Komposition Preyers Schüler wurde. Im J. 1855 machte er seinen ersten Kunstausflug durch die österreichisch-deutschen Provinzen und nach Italien; dann im Winter 1859—60 konzertirte er in Norddeutschland, begründete erst recht eigentlich seinen Ruf und erhielt bald darauf die Stelle als Konzertmeister in Frankfurt a. M. Von hier aus ging er zur Saison 1860 nach London und machte auch hier viel Glück. Sein Spiel zeichnet sich durch schönen Ton, große Fertigkeit und Sicherheit und durch einen noblen, gefühlten Vortrag aus. Verschiedene Kompositionen seiner Arbeit sind annoch Manuscript.

Strauß, Johann, der berühmte Tanz-Komponist, wurde zu Wien am 14. März 1804 von armen Eltern geboren und von diesen, nach kümmerlichem Schulbesuch, zu einem Buchbinder in die Lehre gegeben. Seine Neigung zur Musik ließ ihn aber nicht lange daselbst; er verließ seinen Meister, übte unter vielen Entbehrungen sich im Violinspielen und trat nachgehends in das Lanner'sche Orchester, wo er bis ins Jahr 1824 blieb. Dann errichtete er ein eigenes Orchester, übte dieses trefflich ein und theilte im Verlaufe der Zeit mit seinem ehemaligen Chef die Gunst des wiener Publikums. Der Ort, an dem er vorzugsweise seine Konzerte gab, war der „Sperl", und hier ertönten fast immer zuerst jene Tanzweisen, die nachher die ganze Tanzwelt elektrisirten. Mit seinem Orchester machte er auch Kunstreisen durch einen Theil Deutschlands, Frankreichs, Englands ꝛc., und überall flogen ihm die Herzen, vornehmlich des schönen Geschlechts, entgegen. Gest. ist er als k. k. Hofballmusikdirektor am 25. September 1849 nach nur kurzem Krankenlager. An hunderttausend Menschen folgten seiner Leiche, und selten ist ein öffentlicher Charakter — denn ein solcher war er für Wien — aufrichtiger betrauert worden. Seine vielen Tanzmusikwerke näher zu charakterisiren, ist unnöthig; genug ist, zu sagen, daß sie, auch abgesehen von dem bloßen Tanzzweck, als Specimina einer ächt musikalischen Natur angesehen werden müssen, und daß in S's Erfindungsreichthum Dutzende jener Musiker hätten sich theilen können, die im Bewußtsein ihrer schulmeisterlichen Contrapunktik vornehm auf ihn, den Naturalisten und Ungelehrten, herabsahen. In der Form seiner Walzer schließt St. sich Lanner an; bei diesem wie bei jenem sind vier oder fünf Walzerabtheilungen, jede zu zwei Reprisen, an einander gereiht, die von einer kürzeren oder längeren Introduktion und einer Coda, die gleichsam Rückblicke auf die hauptsächlichsten Motive der vorhergegangenen Abtheilungen enthält, eingerahmt sind. Die mehr innerliche Wesenheit der beiden genannten Tanzkomponisten möchte vielleicht darin sich unterscheiden: daß Lanners Stärke vorzugsweise in einer gemüthlichen, saftig-breiten Melodik beruht, während St. besondere Anlage zum Prickelnden und Pikanten zeigt. — Der Eber

Digitized by Google

von S's Ruhm ist sein Sohn, ebenfalls Johann mit Vornamen geheißen; er steht wie sein Vater an der Spitze eines trefflich geschulten Orchesters, hat mit diesem ebenfalls Europa durchzogen, und die Zahl seiner Tanzkompositionen ist ebenfalls schon beträchtlich. Weniger originell und frisch in der Erfindung als sein Vater, auch weniger ausgiebig, leistet er auf dem Gebiete der kurzathmigern Polka unseres Bedünkens Vorzüglicheres, als auf dem des Walzers.

Strauß, Joseph, geb. im J. 1793 zu Brünn in Mähren. Sein Vater, früher Konzertmeister an einem kleinen italienischen Hofe, wünschte zwar nicht, ihn gänzlich für die Musik zu bestimmen, und seine Zeit wurde mehr auf alte und neue Sprachen, Mathematik u. s. w. verwendet, indessen erhielt er Violin- und Klavierunterricht und ließ ein nicht gewöhnliches musikalisches Talent gewahren. Mit 12 Jahren kam er, da inzwischen sein Vater gestorben war, mit seiner Mutter nach Wien, und war damals auf der Violine schon so weit vorgeschritten, daß er im Theater an der Wien mit einem Konzertsatz von Kreutzer sich in einem Zwischenakt konnte hören lassen; sein Spiel gefiel so, daß er alsbald als Violinist an genanntem Theater angestellt wurde, und die natürliche Folge war natürlich, daß er von nun an der Musik ausschließlich sich widmete. Weitere Ausbildung im Violinspielen fand er unter der Leitung Kasimir von Blumenthal's, Urbani's (nachmaligen Konzertmeisters in Pesth) und Schuppanzigh's; den Generalbaß studirte er bei dem Kapellmeister Jos. Teyber und die höhere Komposition bei Albrechtsberger. 1810 wurde er als Solospieler an der Oper zu Pesth engagirt, wirkte in dieser Stellung bis 1813, nebenbei Mancherlei komponirend (z. B. eine Operette, Musik zu dem Schauspiel „Die Belagerung Wiens", Kammermusikstücke u. s. w.), und ging dann als Theaterkapellmeister nach Temeswar, von wo aus er jedoch schon im Spätjahr 1814, da der Theaterdirektor fallirt hatte, an das Theater von Hermannstadt in Siebenbürgen kam. Hier schrieb er die Opern „Faust's Leben und Thaten" und „Die Söhne des Waldes", sowie Kirchen- und Instrumentalsachen, und sollte eben die Direktion der Opern in Klausenburg und Kronstadt übernehmen, als klimatische Einflüsse seine Gesundheit zu untergraben anfingen und er deshalb nach seiner Vaterstadt Brünn zurückkehrte, um daselbst die Stelle als Theaterkapellmeister anzunehmen. Zu Ostern 1817 traf er in Brünn ein, fand jedoch die Verhältnisse daselbst ihm nur wenig zusagend, und verließ deshalb, nachdem er noch eine Messe zur Installation des neuen Bischofs, einige andere Kirchen- und auch Instrumentalstücke komponirt hatte, seine Vaterstadt bald wieder, um eine längere Reise durch Deutschland zu machen. Die bedeutendsten Städte dieses Landes besuchte er, Kunstinstitute und Kunstnotabilitäten kennen lernend, sowie auch sich als Violinspieler produzirend, und kam im J. 1821 nach Mannheim, wo er einen längeren Aufenhalt nahm. Im J. 1822 machte er einen Ausflug nach der Schweiz, gab daselbst Konzerte und dirigirte auch die Tagsatzungs-Konzerte in Bern; in demselben Jahre organisirte er ferner noch eine deutsche Oper in Straßburg, und kehrte dann nach Mannheim zurück, um die ihm inzwischen angetragene Konzertmeisterstelle anzutreten. In dieser wirkte er bis in den Oktober d. J. 1824, wo er als Musikdirektor nach Karlsruhe berufen wurde,

Digitized by Google

und ein Jahr darauf erhielt er die durch Danzi's Tod erledigte Hofkapellmeisterstelle, die er auch gegenwärtig (wenn wir nicht irren) noch inne hat. Von seinen Hervorbringungen seit 1825 sind anzuführen: die Opern „Armiodan", „Zelide", „Berthold der Zähringer", „Der Währwolf" (letztere auch in Wien an 50 Mal gegeben), Musik zu Auffenbergs „Löwe von Kurdistan", Kirchensachen, Kammermusikstücke, mehrere Sinfonien (von denen die erste bei dem bekannten Konkurse im J. 1838 zu Wien den zweiten Preis erhielt). Zu erwähnen ist noch, daß St. im J. 1840 bei der deutschen Oper in London als Kapellmeister fungirte, und daß Violinsachen verschiedener Art, sowie einige Hefte Lieder von ihm im Druck erschienen sind.

Strebinger, Matthias, geb. den 17. Januar 1807 auf der Herrschaft Weikersdorf in Unter-Oesterreich, eines Winzers Sohn, erhielt in Baden (dem Kurort bei Wien) Unterricht im Klavierspielen und Singen, sowie auf der Violine, welche letztere er zu seinem Hauptinstrument machte, darauf in seinem zwölften Jahre schon zu Pesth sich öffentlich hören lassend. 1820 war er dann in Wien, wo er sein Violinspiel bei Hellmesberger noch weiter ausbildete, und zwei Jahre später erhielt er im Orchester des Hofoperntheaters eine Anstellung. Nun studirte er noch die Komposition beim Kapellmeister Drechsler, wurde 1834 in die k. k. Hofkapelle aufgenommen und wirkt gegenwärtig auch als Ballet-Orchesterdirektor am Hofoperntheater. Er wird als sehr wackerer Geiger gerühmt, und hat auch durch verschiedene Kompositionen für sein Instrument, sowie durch Balletmusiken sich bekannt gemacht.

Streicher, Johann Andreas, geb. zu Stuttgart am 13. Dezember 1761, wurde, da er noch vor seiner Geburt seinen Vater verloren und die Mutter in sehr dürftigen Umständen war, im Waisenhause erzogen. Ein schon frühzeitig sich kundgebender Hang zur Tonkunst mußte bis in sein 17tes Jahr unbefriedigt bleiben; erst zu genannter Zeit erhielt er durch einen alten Schulmeister nothdürftigen Klavierunterricht, den er nur durch angestrengte Selbstübung und vermöge seines ihm innewohnenden Talents fruchtbringend zu machen vermochte. Nachdem er so zu ziemlich bedeutender praktischer Fertigkeit gekommen war, auch sich etwas Geld zusammengespart hatte, beschloß er, nach Hamburg zu gehen und dort bei Ph. Em. Bach die Komposition zu studiren. Dieser Plan wurde indeß dadurch vereitelt, daß er seinen Herzensfreund Friedrich Schiller auf dessen bekannter Flucht aus Stuttgart begleitete und mit ihm nach Frankfurt und Mannheim ging. In letzterer Stadt gewann er eine Zeit lang durch Musikunterrichtgeben seinen Unterhalt, ging aber dann nach München, wo er ebenfalls lektionirte, aber auch seine ersten Kompositionen (Klavier- und Gesangssachen) herausgab und Theilhaber einer Musikalienhandlung wurde. Oefters Besuche in Augsburg befreundeten ihn mit der Familie des berühmten Orgel- und Klavierbauers Andreas Stein (s. d.), und nachgehends erhielt er auch die Hand von dessen Tochter Nanette. Mit dieser ging er 1794 nach Wien, wurde hier, während seine Frau die Klavier-Instrumentenfabrik fortführte, einer der gesuchtesten Klavierlehrer, theilte sich aber später in der Oberleitung jenes sich mehr und mehr ausdehnenden Geschäfts mit ihr und scheute die Mühe

Digitized by Google

nicht, noch in seinem vierzigsten Lebensjahre sich mit dem mechanischen Theil des Klavierinstrumentenbaues vollkommen vertraut zu machen. Daß ihm dies gelang, beweisen die Veränderungen und theilweise auch Verbesserungen, die er an den Flügeln anbrachte, und über die im Art. Fortepiano des weiteren gesprochen worden ist. Seine Mußestunden verwendete er zur Pflege der klassischen Kunst, veranstaltete allwöchentlich in seinem Hause Aufführungen guter Tonwerke, und war es auch, der die Idee der großartigen Aufführung von Händels „Alexanderfest" zum Besten der Abgebrannten des Kurortes Baden im J. 1812 zur Reife brachte, die wiederum als der Ausgangspunkt zur Gründung der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats" betrachtet werden muß. Endlich erwarb sich St. auch wesentliche Verdienste um die Verbesserung des Gesanges in den evangelischen Kirchen Wiens. Nachdem seine Frau im J. 1833 gestorben war, übergab er das Instrumentengeschäft seinem Sohne Johann Baptist St., der es noch in verstärkten Flor brachte und seit längerer Zeit schon den Titel eines kaiserl. Hofklaviermachers führt. Johann Andreas St. selbst starb wenige Monate nach seiner Frau Ableben — am 25. Mai 1833.

Streichinstrumente, dasselbe was Bogeninstrumente, s. auch Geige und Instrument. Unter Streichquartett versteht man daher 1) die vier Geigeninstrumente in einem Orchester, und 2) ein Musikstück für vier Streich- oder Bogeninstrumente. Streichinstrumente sagt man, weil solche Instrumente mit dem Bogen gestrichen (gespielt) werden.

Streichzither, eine etwas größere Art der gewöhnlichen Zither, welche mittels eines Bogens zum Erklingen gebracht wird.

Streit, Wilhelmine, geb. Schulz, erblickte das Licht der Welt zu Berlin am 16. September 1805 und kam noch als Kind mit ihren Eltern nach Karlsruhe, wo Konzertmeister Fesca und nachher Madame Gervais (Opernsängerin) sie im Gesange unterrichteten. Nachdem sie in Karlsruhe debutirt hatte, gab sie in Darmstadt, Kassel, Braunschweig und, Hamburg Gastrollen, wurde dann in Hannover und nach einem weiteren Jahre in Frankfurt engagirt, von wo sie an das leipziger Stadttheater kam, und nachdem sie hier drei Jahre gewesen war, auch in dieser Zeit mit dem Schauspieler Streit sich verheirathet hatte, wurde sie (1829) durch Hummel nach Weimar berufen, der Opernbühne dieser Stadt eine Reihe von Jahren hindurch in ersten tragischen Partien zur Zierde gereichend.

Streitwolf, Johann Heinrich Gottlieb, vorzüglicher Blasinstrumentenmacher, geb. zu Göttingen den 7. November 1779, kam nach seiner Konfirmation zum Stadtmusikus Jäger (in seiner Vaterstadt) in die Lehre und beschäftigte sich nach beendeter Lehrzeit mit Musikunterrichtgeben, so wie er auch als Cellist bei den akademischen Konzerten angestellt war. Im J. 1809 fing er an Blasinstrumente zu verfertigen, und zwar ohne alle Anleitung, brachte es aber dennoch bald so weit, daß z. B. seine Flöten sehr gesucht wurden. Als Erfinder in seinem Fache speziell bewährte er sich durch die Konstruktion des chromatischen Baßhorns (1820) und der Baßklarinette (1828). Bis 1821 war er, trotz seiner sich von Tag zu Tag vergrößernden Instrumentenfabrik, Mitglied

Digitized by Google

des akademischen Konzert-Orchesters; in genanntem Jahre aber legte er aus Gesundheitsrücksichten seine Stelle nieder. Schon seit längerer Zeit brustleidend, verschlimmerte sich dieser Zustand mehr und mehr und wurde auch endlich die Veranlassung zu seinem am 14. Februar 1837 erfolgten Tode. Einige Jahre vorher schon hatte er seinem Sohne die Oberleitung der Instrumentenfabrik übergeben, der diese auch gegenwärtig wohl noch fortführt.

Streng — 1) strenge Fuge, auch eigentliche Fuge, fuga obligata, fuga propria oder regularis, eine solche Fuge, in der das Thema nirgends willkürlich geändert, der Gegensatz stetig beibehalten, die Zwischensätze aus dem Thema oder Gegensatze unmittelbar entwickelt, wenigstens eine oder ein Paar Engführungen, mehrere andere kunstreiche Darstellungen des Thema's, kanonische Durchführungen einzelner Motive in den Zwischensätzen und eine gewisse Fülle der Ausarbeitung aufgewandt worden ist. Die Fugen, in denen Gesagtes nicht mit aller Strenge beobachtet ist, nennt man freie Fugen. — 2) Strenger Satz oder Styl, s. Satz.

Strepitoso (ital.) — rauschend, geräuschvoll, so viel wie con strepito — mit Geräusch, Getöse; eine sich von selbst erklärende Vortragsbezeichnung, die in Klavierkompositionen neuesten Datums häufig vorkommt.

Stretta, s. den folg. Art.

Stretto (ital.), wörtlich: enge, zusammengedrängt, ist 1) so viel wie Engführung (s. d.); dann 2) bezeichnet es ein Drängen und Treiben, eine Beschleunigung des Tempo's, und wird theils bei einzelnen Stellen in einem Tonstück vorgeschrieben, wo es dann gleichbedeutend ist mit stringendo oder accelerando, oder ein ganzer Abschnitt eines Tonstückes (gewöhnlich gegen den Schluß hin) wird damit bezeichnet, wo es dann dem Più mosso, animato u. s. w. gleich ist. In diesem Sinne heißt auch insbesondere bei den Italienern der Schluß in Arien, Finale's u. s. w. Stretta, natürlich nur sobald die Bedingung des schnellern Tempo's eingehalten worden ist. Daß man mitunter auch den Ausdruck für die schnelleren Schlußstücke von Instrumentalsätzen angewendet findet, mag noch erwähnt werden.

Strich, 1) zur Bezeichnung der Bogenführung beim Spiel der Geigen-Instrumente, als Bogenstrich, Herauf- und Hinunterstrich ꝛc., s. Bogenführung; 2) als Vortragszeichen über den Noten, s. Abstoßzeichen; 3) als Schriftzeichen an den Noten, s. Geltung und Note; 4) ebenfalls als Schriftzeichen über Buchstaben (Querstrich), s. Gestrichen; 5) als Vertikalstrich im Liniensystem, s. Abbreviatur; 6) als Schriftzeichen über den Noten eines bezifferten Basses, s. Bezifferung.

Striggio (spr. Stridscho), Alessandro, ein mantuanischer Edelmann, um 1535 geb., stand erst in den Diensten des Cosmus von Medicis, und wurde nachher Kapellmeister des Hofes von Mantua. In dieser Stadt war er noch 1584 am Leben, hochangesehen von seinen Zeitgenossen als Tonsetzer und Lautenspieler. In ersterer Beziehung gehörte er zu denjenigen, welche zuerst in der Komposition von Intermezzi sich versuchten, und man führt ein Stück dieses Genres von ihm unter dem Titel „L'Amico fido" (aus der Zeit von 1584)

Digitized by Google

an; ferner ist er als Genosse der Bestrebungen Peri's, Caccini's und Monteverde's anzuführen, die darin bestanden, die Worte eines Textes auch durch den Gesang auszudrücken, während die Vorgänger der Genannten und selbst noch die meisten ihrer Zeitgenossen keinen anderen Zweck, als das mechanische Verfahren, die Technik des Setzens kannten. — Ungefähr von 1566 an bis 1584 sind zu Venedig verschiedene Sammlungen von Madrigalen durch St. verfaßt und in den Druck gegeben worden. Dergleichen Stücke von ihm findet man auch in verschiedenen Sammelwerken aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts, als in der „Musica divina" (Antwerpen, 1595), „Harmonia celeste" (Antwerpen, 1593), „Melodia Olympica" (Antwerpen, 1594), in dem „Trionfo di Dori" (Venedig, 1596) ꝛc.

Strina Sacchi, s. Schlick.

Strinasacchi (spr. —sakki), Teresa, ausgezeichnete Sängerin, wurde 1777 zu Rom geb. und erhielt von einem Kapellsänger der Kirche Sta. Maria Maggiore daselbst den ersten Gesangunterricht. 1796 debutirte sie auf dem Theater zu Florenz, sang dann auf verschiedenen anderen italienischen Bühnen und kam endlich 1801 nach Paris an die italienische Oper. Einige Jahre darauf sang sie wiederum in Italien, und seit 1806 fehlen die Nachrichten über sie. Vornehmlich in der Opera buffa soll sie von ausgezeichnetster Leistungsfähigkeit gewesen sein.

Stringendo (ital., spr. Strindsch'endo), — drängend, treibend, beschleunigend, dasselbe was Accelerando (s. d.).

Strohfiedel, franz. Claquebois (spr. Klakboa), ital. Sticcato, nach Mersenne lat. ligneum Psalterium, dasselbe Instrument, welches wir lieber Holzharmonika nennen möchten und bereits unter dem Artikel Harmonika beschrieben haben.

Stromeyer, Karl, vorzüglicher deutscher Baßsänger, geb. im J. 1779 zu Rottleberoda bei Stollberg (im Harze), erregte schon als junger Mann durch seine umfangreiche und kräftige Baßstimme Aufsehen, bildete diese demnach gründlich aus und wurde dann in Gotha als Kammersänger angestellt. Von dort aus kam er nachgehends nach Weimar, entfaltete hier erst seine wahre Sängervortrefflichkeit und war eine der Hauptzierden der Oper. Einige Reisen verbreiteten seinen Ruf auch im Auslande und es fehlte ihm nicht an vortheilhaften Anerbietungen von Seiten deutscher und auswärtiger großer Bühneninstitute. Um ihn in Weimar festzuhalten, wurde er daselbst, mit dem Titel „Oberdirektor" und bedeutender Gehaltszulage, zum Regisseur der Oper ernannt. Diesen Posten, zu dem übrigens seine Fähigkeiten weniger ausgesprochen gewesen sein sollen, bekleidete er bis ins Jahr 1828, wo mit dem Tode Carl Augusts eine tief eingreifende Umgestaltung des weimarischen Theaterwesens eintrat und dieser zufolge auch St. pensionirt wurde. Nach dieser Zeit sang er, einige kleinere Kunstausflüge abgerechnet, gar nicht mehr öffentlich und starb endlich zu Weimar am 11. November 1845. — Seine Stimme war in ihrer Glanzzeit von staunenerregendem Umfang: sie reichte vom großen C bis zum eingestrichenen g und war von unbeschreiblicher Fülle, Gleichheit und Geschmeidigkeit. Sein Vortrag

Digitized by Google

war im hohen Grade edel und maßvoll. Als dramatischer Sänger speziell fand er sich besser mit ruhigen, würdig-ernsten Partien ab, als mit leidenschaftlich erregten.

Strophe, kommt aus dem Griechischen her, und heißt eigentlich Wendung, dann auch der Tanz (Reigen) des Chors in der Orchestra, ferner der während des Tanzes ausgeführte Gesang, und endlich besonders die Verbindung mehrerer Verse zu einem metrischen Ganzen. Ursprünglich waren bei den Griechen und Römern die Chorgesänge auf dem Theater Strophen, und dieselben theilten sich, wie der ganze Chor in zwei Abtheilungen getheilt war, in zwei Theile, davon den einen die von der Rechten nach der Linken sich bewegenden Choreuten absangen (Strophe im eigentlichen Sinne), und den andern die von links nach rechts sich Bewegenden, und zwar in demselben Zeitmaße (Antistrophe); daher Beide, Strophe und Antistrophe (Gegenstrophe), in Rhythmus und Metrum ganz gleich sein mußten. Beiden schloß sich dann noch ein für sich bestehender Theil an, die Epode genannt. War damit das Lied noch nicht beendigt, so begannen Strophen und Gegenstrophen aufs Neue. Dieselben Benennungen blieben nun auch den Liedern, die nicht von Mehreren vorgetragen, sondern nur von Einzelnen zur Leier oder zur Flöte abgesungen wurden, wie in den Pindarischen Oden, wo man indeß statt Strophe und Antistrophe auch die Ausdrücke Ode und Antode findet. Uebrigens bestehen auch andere Gesänge des Alterthums aus Strophen, die aber nicht von Epoden unterbrochen sind, und in denen Silbenzahl und Silbenmaß sich gleich bleiben. In den neueren Sprachen hat man die strophischen Gedichte in antiker Form zum Theil mit Glück nachgeahmt, wie namentlich in den Canzonen. Sonst ist, schließlich noch bemerkt, in der modernen Poesie die Strophe eine Periode von mehreren Versen, welche allen folgenden Perioden zum Muster gegeben ist.

Strozzi, Barbara, s. Kantate.

Strumstrum, der Name eines bei den Indiern gebräuchlichen zitherähnlichen Instruments, welches aus einem großen, halbdurchschnittenen und ausgehöhlten Kürbis besteht, auf dessen offener Seite ein Resonanzboden befestigt ist, welcher mehrere Saiten über sich gespannt trägt. Die Saiten sind aus Baumbast oder Thierdärmen gedreht, und gespielt wird das Instrument mittels eines Plektrums.

Strunck, Nicolaus Adam, geb. 1640 zu Celle als der Sohn des zu seiner Zeit berühmten Orgelspielers Delphin St. (geb. 1601, gest. als Hoforganist zu Braunschweig im J. 1694), erhielt von diesem seinem Vater frühzeitig musikalischen Unterricht und konnte mit 12 Jahren schon den Organistendienst an St. Magnus in Braunschweig (in Vertretung seines Vaters) versehen. Später machte er wissenschaftliche Studien auf der Universität Helmstedt und ging dann nach Lübeck, um unter der Leitung des damals berühmten Schmittelbach sich noch im Violinspielen zu vervollkommnen. Unter diesen Bestrebungen war sein 20stes Jahr herangekommen, und nun wurde er als erster Violinist in der Kapelle des Herzogs von Braunschweig angestellt; doch blieb er nicht lange in diesem Verhältniß, sondern folgte einem vortheilhafteren Rufe an die Hofkapelle des Herzogs von Celle, und blieb hier bis zum Tode des genannten

Digitized by Google

Fürsten, inzwischen auch erfolgreiche Kunstreisen als Violinspieler durch Deutschland machend, worauf er dann in die herzoglich hannöversche Hofkapelle trat. 1678 folgte er einem Rufe als Musikdirektor nach Hamburg, schrieb hier die Opern „Der steigende und fallende Sejan", „Doris", „Cecrops Töchter", „Alceste", „Semiramis", „Floretto", ferner auch das Oratorium „Esther", und erhielt 1685 die Berufung als Kapellmeister des Kurfürsten Wilhelm von Brandenburg. Kaum erfuhr dies aber der Herzog von Hannover, so legte er gegen die Anstellung S's, als seines Vasallen, Protest ein, beorderte ihn nach Hannover zurück und ernannte ihn zum Kammerorganisten, verlieh ihm auch ein Kanonikat zu Einbeck. In Gesellschaft seines Fürsten reiste er nachgehends nach Italien, blieb mehrere Jahre dort, durch sein Klavier- und Violinspiel großes Aufsehen machend, und ging dann, nach Deutschland zurückgekehrt, zuerst nach Wien und dann (1689) nach Dresden, wo er vom Kurfürsten Johann Georg II. zum Vicekapellmeister, dann aber 1692, nach Bernhardts Tode, zum wirklichen Kapellmeister ernannt wurde. Dies Amt bekleidete er bis 1696, worauf er dann nach Leipzig ging, hier noch Einiges für Kirche und Theater schrieb und am 20. September des Jahres 1700 starb. — St. wurde seiner Zeit als Tonsetzer sowohl wie als Klavier- und Violinspieler hochgeschätzt; von seinen Kompositionen ist indeß nur Weniges — einige Violin- und Klaviersachen — durch den Druck veröffentlicht worden.

Strunz, Joseph, geb. zu Pappenheim in Baiern im J. 1783, erhielt Musikunterricht bei den Kapellmeistern Metzger und Winter zu München und wurde schon mit 14 Jahren in der Hofkapelle ebengenannter Stadt angestellt. Nach nicht langer Zeit aber mußte er einer Jugendthorheit wegen München verlassen und durchzog nun Konzerte gebend Deutschland, Holland und England. Im J. 1800 kam er auch nach Frankreich, nahm eine Stelle als Musikmeister bei einem Regimente an und machte mit diesem den italienischen Feldzug mit, der durch die Schlacht von Marengo beendet wurde. Nach dem Frieden garnisonirte sein Regiment in Antwerpen; ein grober Subordinationsfehler verwickelte ihn hier in arge Verlegenheiten, hatte auch seinen Abschied zur Folge; er blieb aber in Antwerpen, gab Musikunterricht und komponirte (Instrumentalstücke, eine Messe und eine komische Oper „Bouffarelli, ou le Prévôt de Milan", die auch in Brüssel gegeben wurde). Im J. 1807 ging er nach Paris, gab hier wiederum Stunden, komponirte (viele Instrumentalstücke und eine Oper „Les Courses de Newmarket", welche aber durchfiel), und nahm dann endlich 1823, da es ihm nicht gelungen war, durch die Musik sich eine ordentliche Position zu verschaffen, während des spanischen Krieges eine Stelle als „Inspecteur des substances, militaires" in der französischen Armee an. Nach Beendigung des erwähnten Krieges blieb er zuerst längere Zeit in Barcellona, durchreiste darauf Spanien, Griechenland, einen Theil Asiens und Afrika's, und kehrte endlich 1831 wieder nach Paris zurück. Hier suchte er in der Musik wieder die Mittel zu seiner Subsistenz, war für verschiedene Musikalienhändler mit Arrangements beschäftigt, und schrieb auch 1834 für das Théâtre Nautique die Musik zu einigen Ballets. Das genannte Theater aber prosperirte nicht sehr, und der Unternehmer

Digitized by Google

desselben dachte durch eine deutsche Operngesellschaft seinen Umständen etwas aufzuhelfen; er schickte deshalb St. behufs des Engagirens von Sängern und Sängerinnen nach Deutschland. Unterwegs jedoch erfuhr dieser die Schließung des Théâtre Nautique, und kehrte somit nach Paris zurück, wo er nun die Stelle als Chef du bureau de copie an der Opéra-comique annahm. Diese vertauschte er mit der eines Musikdirektors an dem neugegründeten Théâtre de la Rénaissance und schrieb für dieses auch die Musik zu Victor Hugo's „Ruy Blas"; leider aber mußte er bald auch dieses Theaters Sturz erleben, worauf er dann wieder in seine frühere Stelle an der Opéra-comique eintrat, welche er in den ersten 40er Jahren noch inne hatte. — Von seinen Talent bekundenden Kompositionen sind Streichquartette, Konzerte für Flöte und Horn, Quintette für Blasinstrumente, französische Romanzen u. s. w. im Druck erschienen.

Struth, Adam, geb. den 2. Juni 1810 in der oberhessischen Stadt Lauterbach, widmete sich schon frühzeitig der Musik, und wurde bis in sein 18tes Jahr in Gießen von den Musikdirektoren Gaßner und H. Hoffmann unterrichtet. Dann ging er behufs weiterer Ausbildung im Flötebiasen und in der Komposition nach Koburg zu dem Kammermusikus Kummer, worauf er mehrere Jahre als Flötenvirtuos reiste. Nachgehends wieder in sein Vaterland zurückgekehrt und die Flöte fast ganz aufgegeben habend, erhielt er (als Rincks Nachfolger) die Stelle als Musik- und Gesanglehrer am Gymnasium zu Darmstadt, bekleidete diese 14 Jahre lang und siedelte dann nach Wien über, wo er in dem Hause der Gräfin von Fünfkirchen als Musiklehrer fungirte. Nach Verlauf einiger Jahre verließ er die österreichische Hauptstadt wieder und wandte sich nach Leipzig, wo er, fast ausschließlich mit Komponiren beschäftigt, bis vor einem Jahre ungefähr lebte. Gegenwärtig ist er wieder in Darmstadt, soviel wir wissen. — An hundert Werke seiner Komposition — meist Pianofortesachen — sind im Druck erschienen; es zeigt sich darin ein leichter und angenehmer Styl, zumeist auf die Fassungskraft von Dilettanten berechnet.

Stümer, Carl, geb. zu Berlin im J. 1793, bildete sich unter Zelter und Righini zu einem vortrefflichen Sänger, und war dann lange Zeit als erster Tenorist bei der königl. Oper in Berlin angestellt, besonders in lyrischen Partien als sehr ausgezeichnet betrachtet. Nachgehends wurde er, von der Bühne abgegangen, als Gesanglehrer am Hoftheater in Berlin angestellt, bildete als solcher manch wackern Schüler, und starb endlich am 27. Dezember 1856.

Stürze, oder Schalltrichter, auch Schallstück, Schallbecher, Stulp oder Stülpe genannt, ist die in Form eines, je nach Art des Instruments nun größeren oder kleineren, Trichters auslaufende Erweiterung der Röhre derjenigen Blasinstrumente, deren Röhre sich sonst durchgehends gleich bleibt, als Trompete, Horn, Posaune, Oboe und Klarinette. Der Schalltrichter dient theils zur Erweiterung, theils zur Verstärkung des Tons, indem die klingende Luftsäule im Instrumente sich hier der äußeren Luft mittheilt und dieselbe in einem größeren Umfang in Schwingung setzt. Auch der Aufsatz auf einer Orgelpfeife heißt Stürze.

Stufe oder Stufe der Tonleiter, s. Klangstufe.

Digitized by Google

Stufenpsalm, ein Psalm, welcher von den Leviten bei hohen Festen auf gewissen Stufen einer erhabenen Tribüne im Tempel zu Jerusalem abgesungen wurde. Luther übersetzte, wohl nicht ganz richtig, das Wort auch „Lied im höhern Chor."

Stulp oder Stülpe, s. Hut; dann ist es bei Blasinstrumenten auch dasselbe, was Schalltrichter oder Stürze.

Stumm, wird von Pfeifen in der Orgel gesagt, welche nicht zum Ansprechen, sondern nur zur Zierde in der Front angebracht sind; daher die Ausdrücke: stumme Register, stumme Pfeifen ꝛc. — Stumme Registerzüge sind dann solche Registerzüge, welche keine eigentliche Stimme klingen machen, sondern einen anderen Zweck haben, wie der Ventil-, Sonnen-, Engel-, auch Klingel-, Kalkanten- und noch mancher andere derartige Zug.

Stumm, Heinrich, nebst zweien Söhnen, gehören zu den geschicktesten Orgelbauern des vorigen Jahrhunderts. Sie lebten in Rauhen-Sulzbach bei Kien auf dem Hundsrück, und blühten besonders in der Zeit von 1760—1790. Von ihren Werken stehen viele in den Rheinlanden; außerdem verdienen noch genannt zu werden die Orgeln in der Katharinenkirche zu Frankfurt a. M., zu Bockenheim und zu Durlach.

Stunz, Joseph Hartmann, in Baiern um 1793 geb., studirte die Tonsetzkunst bei Winter in München, hielt sich dann von 1819 an einige Jahre zu weiterer Ausbildung in Italien auf, woselbst er auch (für das Theater alla Fenice zu Venedig) die Oper „Costantino" schrieb, und erhielt nach seiner Rückkehr in München den Titel als Hofkapellmeister. Nachgehends wurde er auch noch Regisseur und Chordirektor an der königl. Oper und noch später dirigirte er die Musik in der Allerheiligen-Kirche. Gest. ist er zu München am 18. Juni 1859. — Man kennt von ihm noch die Oper „Heinrich IV. zu Ivry", viele Kirchensachen, Ouverturen, Streichquartette, Gesänge für Männerstimmen (darunter einige sehr beliebt geworden sind) u. s. w.

Styl. Das Wort stammt aus dem Griechischen und heißt eigentlich der metallene Griffel, mit dem die Alten schrieben. Davon abgeleitet, nahm es dann zunächst die Rhetorik im Sinne von Schreibart auf, als die durch die Verschiedenheit des Zweckes des Schreibenden oder Redenden verschieden bestimmte Anwendung der Sprache, oder die eigenthümliche Art und Weise, seine Gedanken durch die Sprache auszudrücken; und endlich ging das Wort in solcher Bedeutung auch in die Kunst über, nur daß man hier, und namentlich in der Musik, den Begriff noch mehr erweiterte und ihm eine eben so sehr subjektive als objektive Richtung gab. Der Kunststyl hängt nicht allein mit der Denkungsart und der Bildung des Künstlers, sondern mit der Wesenheit des darstellenden Stoffes und dem Zwecke des dargestellten oder darzustellenden Kunstproduktes genau zusammen, und liefert von allen Dreien zusammen gleichsam ein treues Abbild. In subjektiver Beziehung unterscheidet man den Styl dann zunächst nach den Zeiten, aus welchen Kunstwerke sich herschreiben. Daher reden wir auch in der Musik im Allgemeinen von einer antiken und modernen Tonkunst. Dann unterscheidet man ferner den Styl in subjektiver Beziehung nach der Nation, welcher der Künstler angehört, denn fast eine jede der verschiedenen

Digitized by Google

Nationen besitzt auch ihr Eigenthümliches, nicht allein in der Darstellungsweise ihrer Kunst, sondern auch in dieser selbst und ihren mannigfachen Mitteln. Die deutsche Musik z. B. ist ganz anders als die italienische, diese wieder anders als die französische u. s. w. Dem einen Volke und dem einen Lande gehören diese, dem anderen jene Instrumente als eigenthümlich an, und das eine hat mehr Fähigkeit und Neigung zur Kultur der Vokal-, das andere zur Kultur der Instrumentalmusik. Die Musik der alten Völker, als der Griechen, Römer ꝛc., welche die eigentliche antike Musik ist, wird von Einigen auch wohl für die klassische angesehen und ihr Styl daher der klassische genannt. (Aus dem Art. Alte Musik sieht man aber die Unhaltbarkeit dieser Ansicht.) Gegenüber der antiken Musik steht die moderne oder die Musik der europäisch-abendländischen Völker, und dieser ist der sogen. romantische Styl (d. h. jene durch das Christenthum bedingte Anschauung und Darstellung, s. Romantik) eigen. Je nach den Völkern nun, welche sich die Ausbildung und Verbreitung der modernen Musik am meisten angelegen sein ließen, und daher bis zur Stunde auch eine gewisse Oberherrschaft, einen Vorrang behaupteten, zerfällt diese moderne Musik wieder in weitere Unterabtheilungen. Wir unterscheiden nämlich eine deutsche, französische und italienische Musik, und demnach auch einen deutschen, französischen und italienischen Styl, als die drei Hauptgattungsarten oder Klassen in der gesammten modernen oder abendländischen Tonkunst, oder den Weisen, in welchen die Tonkünstler überhaupt ihre Werke zur Anschauung bringen. Natürlich fallen dieselben mit der eigentlichen Nationalmusik des deutschen, französischen und italienischen Volkes, d. h. wie die Musik dieser Völker beschaffen und aus der Eigenthümlichkeit ihres Charakters und Landes hervorgegangen ist, zusammen. Hieraus möchten sich etwa folgende kurze Styl-Charakteristiken ergeben: der deutsche Styl zeichnet sich vorzugsweise aus durch einen würdigen Ernst und durch Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungsobjekts als der Darstellungsmittel. Seine Farbe ist kräftig und sein Ausdruck bestimmt. Er geht direkt auf das innere Leben und will weniger ein Aeußerliches, als wirklich Geistiges formiren. Der französische Styl will mehr imponiren, als eigentlich erheben. Glanz ist sein vornehmster Zweck; weil aber alles Helle und Glänzende mehr auf die äußeren als auf die inneren Sinne wirkt, so ist seine schönste Seite auch immer mehr nach außen gerichtet. Er will korrekt sein, aber seine höchste Schönheit ist stets nur die Eleganz. Die italienische Musik scheint aus einem reinen Gefühlsleben hervorzusprossen, aber ihr Styl ermangelt der Festigkeit und geht seltener auf die Erzielung eines bestimmten Ausdrucks. Es ist das Leben selbst, das sie darstellt, in all' seiner Ueppigkeit und in dem ewigen Verlangen nach Ergötzen. Die ewig aufgeregte Leidenschaftlichkeit des Italieners, sein ganzes feuriges Temperament spricht sich auch in dem Style seiner Musik aus. Drittens endlich unterscheiden wir den Styl in seiner subjektiven Beziehung auch noch nach der Individualität eines Künstlers, oder einer besonderen Klasse von Künstlern, woher die mancherlei und vielen verschiedenen Schulen und Manieren in der Musik entstehen. Objektiv betrachtet, zerfällt der Styl in der Musik zunächst nach Verschiedenheit

Digitized by Google

des darstellenden Stoffes in einen strengen oder gebundenen und in einen freien oder ungebundenen. Es ist dies das, was wir gewöhnlicher noch Schreibart und technisch eigentlich Satz nennen (s. d. Art.). Ferner hat jede Musik nun noch ihren besonderen Zweck, für welchen und zu welchem sie geschrieben ist und aufgeführt wird, und welcher die Nothwendigkeit herbeiführt, daß der Tonsetzer nicht auf die verschiedenen Arten des Ausdrucks der Empfindungen allein, sondern nebenbei auch noch auf Zeit, Ort und besondere andere Umstände bei der Verwendung des Tonstücks Rücksicht nehmen muß, woher unabweislich besondere Eigenthümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in dessen ganzer Anlage, Ausarbeitung ꝛc. entstehen, die wiederum zusammen eine gewisse unterschiedene Art ausmachen, in welcher es abgefaßt ist, und die daher sein Styl heißen. Anders muß ein Tonstück beschaffen sein, das in der Kirche aufgeführt werden soll, anders wieder ein Tonstück, das für's Theater bestimmt ist, und noch anders wieder ein solches, das Nichts als uns unterhalten oder aufheitern, die Zeit vergnüglich vertreiben oder den Geschmack überhaupt verfeinern und bilden helfen soll. Mit der Zeit und durch den Gebrauch sind wir gewohnt worden, von dieser Seite aus folgende Style in der Musik zu unterscheiden: Kirchen-, Kammer- oder Konzert-, und Theater- oder Opernstyl. Einen gewissermaßen gemischten Styl machen die Oratorien und Kantaten aus, indem dieselben eben so sehr dem Rein-Kirchlichen wie dem Dramatischen, oder wohl gar auch dem Konzertirenden Ausdrucksmittel entnehmen. Endlich läßt sich auch in Beziehung auf das Kunstprodukt hinsichtlich der Stylisation ein Objektives annehmen, indem man jede eigene Gattung und Art von Tondichtung auch als einen besonderen Styl ansieht. So ist es nicht unrecht, wenn man z. B. der Sonate, Sinfonie, Arie, dem Chor u. s. w., kurz jedem besonderen Tonstück seiner Gattungsform nach einen eigenen Styl zuschreibt, und somit von einem Sonatenstyl, Sinfonienstyl ꝛc. spricht, denn jede besondere Tondichtung oder Art der musikalischen Darstellung hat ihre eigene Form und Weise an und für sich (oder sollte sie haben) und erfordert sonach auch ihre eigene Schreibart, und das ist in jeder Beziehung ihr Styl.

Subbaß, auch Tiefflöte, eine theils offene, theils gedeckte, aus hölzernen Pfeifen bestehende Pedalstimme, die, da sie um eine Oktave tiefer als der Baßton des Manuals ist, folglich zu 16′ steht, Sub- oder Unterbaß genannt wurde. Ihr Ton muß voll, dabei jedoch flötenartig sein. Als gedeckte Stimme ist sie nicht kostspielig herzustellen, daher in jeder, auch in der kleinsten Orgel um so mehr zu empfehlen, als ihr Ton sehr füllend ist und bei irgend guter Arbeit prompt anspricht. Der offene Subbaß spricht zwar kräftiger, aber auch, und zwar besonders in der tiefen Oktave, langsamer als der gedeckte an. Groß-Subbaß oder auch Groß-Untersatz heißt er zu 32 Fuß Größe. In älteren Zeiten hieß er: Infrabaß, auch Agges und Suboktav.

Subdominante, s. Dominante und Quarta.

Subjekt (Thema in einer Fuge), s. Fuge.

Subito (ital.) = plötzlich, schnell; z. B. volti subito = wende schnell (das

Digitized by Google

Blatt) um; piano subito = plötzlich schwach (nach einer unmittelbar vorher stark und kräftig vorgetragenen Stelle).

Subprinzipal oder Großprinzipal, heißt das Prinzipal einer Orgel, welches im Manual zu 16′ und im Pedal zu 32′ steht. — Subprincipalis ist der lateinische Name der zweiten Saite des tiefsten Tetrachords, und Subprincipalis mediarum der lateinische Name der zweiten Saite des Tetrachords Meson.

Subsemifusa, s. Note.

Subsemitonium modi, dasselbe was Semitonium modi, s. unter Semi.

Subtraktion der Verhältnisse (nämlich der Intervalle), aus zwei gegebenen Intervallengrößen eine dritte finden, oder das Verfahren: mittels Abziehens (Subtrahirens) den Unterschied zwischen den Verhältnissen oder mathematischen Größen zweier Intervalle zu ermitteln, wobei es sich dann von selbst versteht, daß diese Größen unter sich verschieden sein müssen. An eine Subtraktion im gewöhnlichen Sinne ist aber hierbei nicht zu denken, sondern vielmehr an eine eigentliche Division der Brüche. Man subtrahirt nämlich ein Verhältniß von dem anderen, wenn man gewissermaßen die gleichartigen Theile derselben über's Kreuz multiplizirt. Von der Quinte c—g z. B. die Quarte c—f abgezogen, giebt den Rest f—g, und durch Zahlen dargestellt 3 : 2 × 4 : 3 das Verhältniß 9 : 8, welches die Größe von f—g ist. Bei größeren Berechnungen setzt man, um Weitläufigkeiten zu ersparen, das abzuziehende Verhältniß ungleichartig, d. i. in umgekehrter Ordnung, unter dasjenige, von dem es abgezogen werden soll, und multiplizirt die über einander stehenden Glieder:

Von der Quinte c—g = 3 : 2
abgezogen die Quarte c—f = 3 : 4 (statt 4 : 3)
bleibt Rest f—g = 9 : 8

Süß, Johann Ernst, einer der größten Oboe-Virtuosen des vorigen Jahrhunderts, war von 1722 an bis an seinen Tod, dessen Zeit aber nicht mehr anzugeben ist, in der Kapelle zu Kassel angestellt, machte aber auch Kunstreisen durch Deutschland und Italien, die ihm großen Ruhm einbrachten.

Süßflöte, s. Dolzflöte.

Süßmayer, Franz Xaver, geb. 1766 zu Stadt Steyer in Ober-Oesterreich, kam als Sängerknabe in die Abtei Kremsmünster und machte daselbst Gymnasialstudien, erhielt auch von Pasterwitz theoretischen Unterricht. Noch während dieser seiner Studienzeit versuchte er sich in allerhand Kompositionen geistlicher und weltlicher Art, ging aber dann noch zu seiner höheren Ausbildung nach Wien, wo er sich besonders innig an Mozart anschloß, der ihm auch Kompositions-Unterweisung ertheilte. 1792 als Orchesterdirektor beim Schikaneder'schen Theater angestellt, debutirte er noch in demselben Jahre mit der Oper oder vielmehr dem dramatischen Oratorium „Moses", der dann „Die schöne Schusterin" folgte. 1793 als zweiter Orchesterdirektor zur Hofoper übergetreten, schrieb er die Zauberoper „Der Spiegel von Arkadien", welche einen glänzenden Erfolg hatte, seinen Namen bekannt machte und ihm die Kapell-

Digitized by Google

meisterstelle bei der Hofoper einbrachte. Nun folgten noch die Opern: „Die edle Rache", „Die Freiwilligen", „Der Wildfang", „Gülnare", „List und Zufall", „Soliman II.", „Phasma", „Der Marktschreier", „Die Liebe im Serail", „Il Musulmanno in Napoli", „L'Incanto superato" (diese beiden für Prag), „I due Gobbi"; ferner mehrere Ballette und Zauberspiele. Gest. ist S. zu Wien schon am 17. September 1803. Er war durchaus kein origineller und tiefer Komponist, aber seine Sachen zeigen Klarheit, Annehmlichkeit und Fluß. Sein hauptsächlichstes Vorbild, das er sehr oft nur zu getreu kopirte, war Mozart; in dessen Weise und Technik hatte er sich so vollständig eingearbeitet und eingelebt, daß der Meister ihn bei seinem „Titus" als Hülfsarbeiter gebrauchen konnte, sowie er (S.) auch beim „Requiem" nicht ohne Antheil blieb. In wie wie weit seine Betheiligung an den genannten Werken geht, und was darüber Richtiges und Falsches geschrieben und gesagt worden ist, untersucht sehr genau Otto Jahn im vierten Bande seines „Mozart", auf welches Werk wir hiermit verwiesen haben wollen.

Sufflöte oder **Süfflöte**, s. Sifflöte.

Suite, (franz. und eigentlich Reihe, Folge bedeutend), ein Tonstück für Orchester oder für Klavier, welches im 17ten Jahrhundert ausgebildet wurde, und seinem Wesen nach aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verschiedener, meist sehr charakteristischer Tänze in derselben Tonart bestand. Mattheson (vollk. Kapellmeister, S. 223 ff.) zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Polonaise, Anglaise (Country-Dances, Ballads, Hornpipes), Passepied, Sarabande, Courante, Allemande und giebt auf seine Weise ihre nähere Charakteristik. „Die Allemanda", sagt er S. 232, „als eine aufrichtige teutsche Erfindung, geht vor der Courante, sowie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet." Aber weder diese Folge, noch diese Auswahl und Anzahl der Tänze ist maßgebend für die Suite; andere geben Allemande, Courante, Gigue, Passecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, und später, z. B. bei Bach, herrscht hier große Freiheit. Man setzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, ein Präludium, Phantasie oder eine förmliche Ouverture, welche nach französischer Art aus einem langsamen und einem lebhaften, meist gearbeiteten Satze besteht, der wiederum durch einen langsamen abgeschlossen wird. (S. Otto Jahns „Mozart", Bd. I. S. 558 ff.)

Sulzer, Johann Georg, Philosoph und Aesthetiker, geb. den 5. Oktober 1720 zu Winterthur, ward 1747 Professor am Joachimsthalschen Gymnasium, 1763 an der Ritterakademie zu Berlin, und starb daselbst am 27. Februar 1779 als Direktor der philosophischen Klasse der Akademie. Für den Musiker ist immer noch interessant — trotz vieles Veralteten, das es enthält — sein Hauptwerk: „Allgemeine Theorie der Schönen Künste" (zuerst 1786 in 2 Bänden, zuletzt, 4 Bände, Leipzig, 1792—94), zu welchem Blankenburg „Zusätze" (Leipzig, 1796—88, 3 Bände) und Dyk und Schütz „Nachträge" (8 Bände, Leipzig, 1792—1808) lieferten. Doch ist zu bemerken, daß die musikalischen Artikel darin meist nicht von ihm, sondern von Kirnberger und Schulz verfaßt

Digitized by Google

sind. Als hierher gehörig möchte ferner von ihm noch anzuführen sein: die Abhandlung „Die schönen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und bessern Anwendung betrachtet“ (1772 erschienen).

Sulzer, Salomon, von jüdischen Eltern 1804 zu Hohenems geb., zeichnete sich schon frühzeitig durch musikalische Anlagen und eine schöne Stimme aus, wurde mit 17 Jahren Kantor (Vorsänger) an der Synagoge seines Heimathsortes, und kam endlich einige Jahre darauf als Ober-Kantor an die neu erbaute Synagoge zu Wien. Hier erwarb er sich große Verdienste um den musikalischen Theil des Gottesdienstes, theils durch die Komposition vieler hebräischen Hymnen, theils durch vortreffliche Direktion des ihm untergebenen Chores, und endlich auch durch seine eigenen Sängerleistungen (als Tenorist), die übereinstimmend ganz vorzüglich genannt werden. Uebrigens ist er nicht bloßer Naturalist, denn er machte bei Seyfried gründliche Kompositionsstudien. Er lebt und wirkt noch in Wien und hat sich in seinem Sohne Julius, der bei Sechter die Komposition und in Italien den Gesang studirt hat, einen würdigen Nachfolger erzogen. Auch eine Tochter von ihm ist seit den letzten Jahren öfter als Sängerin genannt worden.

Summer, Summpfeife, s. unter Sackpfeife.

Sumtio, der lateinische Name (von alten Theoristen gebraucht) für das griechische Lepsis (s. d.).

Sundelin, August, gest. zu Berlin am 15. September 1842 als pensionirter Kammermusikus, ist besonders hier anzuführen als der Verfasser der recht brauchbaren Werke: „Die Instrumentirung für das Orchester, oder Nachweisungen über alle bei demselben gebräuchlichen Instrumente ꝛc.“ (Berlin, 1828) und „Die Instrumentirung für sämmtliche Militairmusikchöre ꝛc.“ (Berlin, 1828). Außerdem ist er auch als Tanzkomponist aufgetreten.

Suoni armonichi oder Soni armonichi, s. Flageolet.

Super acuta loca oder Super acutae voces, in der alten Musik die Töne, welche innerhalb des Bereichs von eingestrichen a bis zum höchsten Ton des Guidonischen Systems oder dem zweigestrichenen e lagen.

Super-Oktave, eine offene Flötenstimme in der Orgel, welche um 2 Oktaven höher steht als das Hauptprincipal.

Suppé, Franz von, geb. den 18. April 1820 zu Spalatro in Dalmatien, machte schon als Knabe verschiedene Kompositionsversuche, ohne aber irgend welche Kenntnisse in der Setzkunst erlangt zu haben, und zog die Aufmerksamkeit Donizetti's auf sich, welcher ihm einigen harmonischen Unterricht ertheilte. Zum Staatsdienste bestimmt, ging er 1839 behufs des Universitätsbesuchs nach Wien, trieb aber neben seinen wissenschaftlichen Studien die Musik eifrig fort, kultivirte verschiedene Blasinstrumente, vornehmlich die Flöte, und studirte bei Seyfried die Komposition. Es dauerte überhaupt auch nicht lange und er warf sich der Tonkunst als ausschließlichem Lebensberuf in die Arme, wurde Kapellmeister am Josephstädter Theater und nachgehends am Theater an der Wien, wo er gegenwärtig noch fungirt. Er hat mehrere Opern, zahlreiche

Digitized by Google

Musiken zu Lokalpossen, Vaudevilles, Schauspielen u. s. w., einige Sinfonien und Ouvertüren, Streichquartette, sehr viele Lieder, auch Einiges für die Kirche geliefert, und in all' diesen Sachen zeigt sich ein angenehmes Talent und viel Routine, wenn auch von eigentlich Gehaltvollem nicht die Rede sein kann.

Surdastrum, eine Art Trommel, im Orient gebräuchlich, welche auf beiden Seiten geschlagen wird und deren man, nach Einigen, in Begleitung einer Hirtenpfeife sich bedient, um den Stich der Tarantel zu heilen.

Surdeline, franz. Sourdeline, oder Sordeline, s. Sackpfeife.

Sußmann, s. Soußmann.

Sussurando (ital.) — säuselnd, lispelnd.

Sutor, Wilhelm, geb. um 1780 zu München als der Sohn eines Choralisten an der dasigen Stiftskirche, hatte zuerst die Absicht Sänger zu werden, und erhielt auch Unterricht im Gesange bei Valesi; doch übte er auch Klavier und Violine und studirte die Komposition. Nachgehends trat er als Hofsänger in die Dienste des Fürstbischofs von Eichstädt, ging nach Verlauf einiger Jahre mit dem Titel „Kapellmeister" nach Stuttgart, und kam endlich 1816 in gleicher Eigenschaft nach Hannover, wo er bis an seinen den 7. September 1829 erfolgten Tod blieb. Erschienen sind von ihm Flöten-, Violin- und Klaviersachen, ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge u. s. w.

Svegliato, dasselbe was Risvegliato (s. d.).

Sweling oder **Swelingk**, auch Schweling, Johann Peter, einer der berühmtesten Orgelspieler des 16ten und 17ten Jahrhunderts, wurde um 1540 zu Deventer in Holland geb., zeichnete sich schon als Knabe im Orgel- und Klavierspielen aus, und ging im J. 1557 nach Venedig, um bei Zarlino die Komposition zu studiren. Nach Holland zurückgekehrt, ward er Organist an der Hauptkirche zu Amsterdam, und der Ruhm seiner Künstlerschaft verbreitete sich bald über ganz Europa, so daß aus allen Ländern und Gegenden ihm Schüler zuströmten (aus Deutschland u. A. Schild, Scheidt und Scheidemann) und man ihn allgemein nur den „Organistenmacher" nannte. Hochgeehrt starb er im J. 1622. Von seinen Kompositionen erschienen verschiedene Sammlungen vier- und mehrstimmiger Psalmen und anderer geistlicher Gesänge, weltlicher französischer und italienischer Lieder (zwei- und mehrstimmig) im Druck.

Swieten, Gottfried Baron van, geb. zu Leyden im J. 1734 als der Sohn des berühmten Arztes Gerard van Swieten, mit dem er 1745 nach Wien kam. Er hatte sich dem Studium der Rechte gewidmet, war aber von Jugend auf leidenschaftlich der Musik ergeben, mit der er sich auch praktisch, aber ohne sonderlichen Erfolg, beschäftigte. So hatte er u. A. auch Sinfonien geschrieben, „so steif wie er selbst", wie Haydn sagte, dann, während eines Aufenthaltes in Paris im J. 1769, verfaßte er zu Favarts „Rosière de Salency", an welcher Oper auch Monsigny und Philidor betheiligt waren, mehrere Arien, die man ebenfalls nicht loben wollte. (S. Otto Jahns „Mozart", Bd. III. S. 352). Um 1776 machte ihn Joseph II. zu seinem Gesandten in Berlin, und hier war es, wo er für ernstere Musik, und namentlich für Händel und Bach empfänglicher wurde. Diese Meister, und namentlich Händel, suchte er nun, nachdem er

Digitized by Google

etwa 1778 nach Wien zurückgekehrt war und eine bedeutende Stellung als Präfekt der Hofbibliothek und Präses der Studien- und Büchercensur-Kommission erlangt hatte, daselbst einzubürgern. Aus diesem Bestreben gingen Konzerte für ernste Musik in seinem eigenen Hause sowohl, wie große von ihm veranstaltete öffentliche Aufführungen Händel'scher Oratorien und Kantaten hervor, und aus diesen wieder die Aufträge an verschiedene Komponisten zur Bearbeitung (Modernisirung, vornehmlich beziehentlich der Instrumentirung) von Werken des genannten Meisters. So hat u. a. Mozart für ihn „Acis und Galathea", den „Messias", „Das Alexanderfest" und „Ode auf den St. Cäcilientag" bearbeitet; er (S.) selber lieferte „Athalia" und höchst wahrscheinlich auch die „Wahl des Herkules" in einer solchen Bearbeitung (s. Otto Jahns „Mozart", Bd. IV. S. 457). Gestorben ist er zu Wien am 29. März 1803.

Swoboda, August, ungefähr 1790 in Böhmen geb. und nachgehends in Wien lebend, hat sich durch die Herausgabe folgender theoretisch-didaktischen Werke nicht unvortheilhaft bekannt gemacht: — „Allgemeine Theorie der Tonkunst" (Wien, 1826), „Harmonielehre" (Wien, 1828—1829, 2 Theile), „Instrumentirungslehre" (Wien, 1832).

Syfert, Paul, ist derselbe, welcher in dem Art. Scacchi (s. d.) als Seyferth erwähnt ist. Er war zu Ende des 16ten Jahrhunderts geb., wurde ein Schüler Swelings in Amsterdam, erhielt dann eine Stelle in der Kapelle des Königs Sigismund III. von Polen, und 1620 endlich die als Organist an der Marienkirche zu Danzig, welche er 1645 noch inne hatte. Das Psalmenwerk, über das sich der Streit mit Scacchi entspann, hieß „Triticum Syfortinum".

Sylbendehnung, s. Melisma.

Syllabisch, in der Musik der Gegensatz von melismatisch (s. Melisma). Hauptsächlich im Choral und im Recitativ ist der syllabische Gesang gebräuchlich.

Syllabikation, das Unterlegen von Sylben unter die Noten beim Solmisiren oder Solfeggiren.

Sympathie der Töne. Zunächst die Naturerscheinung, nach welcher ein und derselbe auf verschiedenen Tonwerkzeugen, auf einem zum Klingen gebracht, auf dem andern leise mitklingt. Wenn man z. B. zwei gleichgestimmte Violinen nimmt und auf der einen die G-Saite stark anstreicht, so wird dieselbe Saite der anderen Violine hörbar mitklingen. Dieselbe Erscheinung wird man bemerken, wenn man einen oder mehrere beliebige Töne gegen ein Klavier oder irgend einen anderen der Resonanz fähigen Körper spielt, als Gläser ꝛc. Ja die Sympathie der Töne erstreckt sich auf ganze Räume, wonach z. B. ein Ton in einem Zimmer ganz besonders stark klingt und lange nachhallt, während bei anderen dies der Fall nicht ist. Der Grund davon liegt in der Empfänglichkeit der Körper für erregte Luftschwingungen, und in der Fähigkeit zur Resonanz. Dann ist Sympathie der Töne dasjenige innere Verhältniß der Töne, auf welchem das Mitklingen derselben mit einem gegebenen beruht. S. Aliquottöne.

Symphona, hieß bei den Griechen die Konsonanz.

Digitized by Google

Symphonie, auch Sinfonie geſchrieben (franz. Symphonie [ſpr. Sſeng-fonie], ital. Sinfonia, lat. und griechiſch Symphonia), wörtlich eigentlich: Mitklang, Zuſammenklang, ein Ausdruck, der zu verſchiedenen Zeiten auch verſchiedene Bedeutungen gehabt hat. Die Griechen, von denen das Wort herkommt (*συμφωνία*), verſtanden darunter das, was wir unter Konſonanz der Töne verſtehen. Vor Allem belegten ſie die Hauptkonſonanzen: den Uniſonus und die Oktave, mit dieſem Namen, denen nur noch die Quarte und Quinte beigeſellt wurden. Gaben ſie (nach des Servius Anmerkungen zur Aeneide) auch einem Inſtrumente den Namen Symphonia, ſo hieß dies gleichfalls nichts Anderes: das muſikaliſche Inſtrument diente zur Begleitung und Unterſtützung des Geſanges entweder uniſon oder in der Oktave. Daß man unter dieſem Worte im Allgemeinen auch jede Melodie verſtand, war ebenſo natürlich, da man jede Melodie nur uniſon oder in der Oktave jugendlicher und weiblicher Stimmen ſang. Daher kommt es auch, daß z. B. Cicero — das Wort war natürlich, wie vieles andere Muſikaliſche noch, von den Griechen auch zu den Römern übergegangen — alle Sänger Symphoniaci nennt. Noch im 7ten Jahrhundert wurden die Knaben, die Vitellian an der päpſtlichen Kapelle angeſtellt hatte, Sinfoniſten genannt, weil ſie die Männer in der Oktave begleiteten. Hucbald gebrauchte noch im 10ten Jahrhundert, wie alle früheren Schriftſteller über griechiſche Muſik, das Wort Symphonie gleichbedeutend mit Konſonanz, und Guido von Arezzo nennt noch die Melodie ſelbſt mit dieſem Namen; ja Herrmann Finck verſteht noch unter dem Ausdruck symphonizare nichts Anderes, als das Mitſingen einer Tonweiſe in der Oktave. So lange alſo, bis in das 16te Jahrhundert, erhielt ſich dieſer uralte einfache Begriff und behauptete ſein Recht, obgleich die neue, mehrſtimmige Muſik des Abendlandes längſt in das Leben getreten war und die ganze Tonkunſt ungemein verändert hatte. Dieſe großen Umwandlungen der Tonkunſt mußten aber freilich ihren Einfluß auch auf den Ausdruck „Symphonie“ erſtrecken. Dennoch dauerte es lange, bevor man ſich vom alten, gewohnten Begriffe loswand. Das Natürlichſte war es, daß man mit Hülfe dieſes Wortes zunächſt die neue Harmonie bezeichnete und den ſogen. Kontrapunkt, die Lehre des mehrſtimmigen Satzes, darunter zu verſtehen anfing. Man ſprach von einer Symphoniurgie, z. B. Doni, Athan. Kircher und Andere, worunter man nach den beſtimmteſten Erklärungen dieſer Männer aber nur die Lehre des mehrſtimmigen Satzes oder der neuen Harmonie verſtand. Daher wurde auch unter „Symphoneta“ (was Kircher mit Compositor harmoniae überſetzt) im Allgemeinen ein Tonſetzer für mehrere gleichzeitige und verſchieden tönende Stimmen verſtanden, mochte er nun für den Geſang, was damals das Vorzüglichſte war, oder für muſikaliſche Inſtrumente geſchrieben haben, was als nur den Geſang verſtärkend geſchah, ſo daß ſie im Uniſono die Singſtimmen unterſtützten. Es ſind uns noch eine Menge Werke der beſten Meiſter jener Zeit übrig, die als Geſangkompoſitionen den Namen Symphonien führten. Aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert ſind Symphoniae sacrae von Joh. Gabrieli, Heinrich Schütz u. A. vorhanden, die mit Cornetti und Tromboni, auch mit Violinen beſetzt ſind, welche auch

Digitized by Google

zwischen den Gesangstellen sich zuweilen hören ließen. Als sich nun das Instrumentenspiel etwas zu heben anfing, die besten Tonsetzer jedoch immer noch fortfuhren, meist und mit Vorliebe für den Gesang zu komponiren, so arrangirte man berühmt gewordene Gesangwerke für allerlei musikalische Instrumente, und benannte diese eingerichteten Instrumentalsätze so gut Symphonien oder Harmonien, wie jene. Kircher rechnet daher in seiner Musurgia (S. 465) die Orgelpräludien, Toccaten, Ricercaten und Sonaten des Clavicymbels unter die Symphonien, und in diesem Sinne mit Recht. Selbst die den Gesangkompositionen eingemischten Ritornelle der Instrumente wurden mit diesem Namen belegt. In der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts verschwand der Ausdruck „Symphonie" für Gesangskompositionen mehr und mehr und wurde nur reinen Instrumentalsätzen zugetheilt. Ein bedeutender Schritt weiter zur Symphonie in unserem heutigen Sinne und zur Feststellung des Begriffes „Symphonie" überhaupt geschah, seitdem Lully dem Instrumentalsatz, welcher die Oper einzuleiten pflegte, eine bestimmte Form vorzeichnete, und dieser Satz nun vorzugsweise Symphonie genannt wurde (welcher Name nachgehends allerdings in Frankreich und Deutschland in Ouverture überging, während in Italien noch heutzutage die Opern-Ouverture vorzugsweise Sinfonia heißt). Die Form dieses „Symphonie" genannten Opern-Einleitungssatzes bestand in einem kurzen langsamen Satz, dem ein längerer, bewegter folgte, worauf zum Schluß der erste wiederholt wurde. Bei weiterer Ausbildung fiel das Hauptgewicht auf das Allegro, das ausgeführt, oft fugirt wurde, mitunter in zwei Theile zerlegt, die dann auch wiederholt wurden; endlich wechselten auch wohl das Grave mit dem Allegro in mehrfacher Wiederholung mit einander ab (manche Ouverturen von Händel werden von dieser Form ein anschauliches Beispiel geben). Dieser Form der Symphonie, welche als die französische lange Geltung hatte, stellte sich durch die Schule Scarlatti's die italienische entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen bestand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und schließt mit einem solchen; beide werden durch einen langsamen Satz getrennt, der in der Regel weniger ausgeführt ist und mehr nur dazu dienen soll, gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirklichen Kontrast zu bilden; aber auch die lebhaften Sätze werden in einem verschiedenen Charakter gehalten, die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Heiterkeit der Stimmung ist meistens im letzten Satze gesteigert. Da man diese Symphonie nur in einem sehr lockeren Zusammenhang mit der Oper betrachtete und nicht als eine den Geist und Charakter derselben ausdrückende Einleitung in dieselbe ansah, so war es leicht, sie von der Oper abzulösen, und ebenso gut wie man eine selbstständig komponirte Sinfonie vorsetzte, ließ man auch die für eine bestimmte Oper geschriebene Symphonie allein aufführen. (Mozart z. E. setzte noch seinen Jugendopern „La Finta semplice" und „Il Sogno di Scipione" fertige Symphonien mit geringen Abänderungen vor.) Innerhalb der gegebenen Form entwickelte sich die Symphonie zu größerer Bedeutung und Selbstständigkeit mit der steigenden Tüchtigkeit der Instrumentalisten und der immer reicheren Besetzung der Orchester. In Italien war Sammartini es, welcher die Symphonie selbstständig entwickelte, in Deutsch-

Digitized by Google

land bildeten die Komponiſten der Mannheimer Kapelle (Cannabich, die Stamitze ꝛc.), welche den erſten Rang einnahmen, dieſe Gattung der Inſtrumentalmuſik mit Erfolg aus; Joſ. Haydn, der ſie alle übertraf durch die unerſchöpfliche Fülle einer urſprünglichen Produktionskraft und gründliches Wiſſen, hat ſie in Vergeſſenheit gebracht und gilt deshalb mit Recht für den Schöpfer der Sinfonie. — Es war, wenn gleich nicht Regel, ſo doch gewöhnlich geweſen, die drei Sätze der Symphonie unmittelbar mit einander zu verbinden, um ſie dadurch als ein zuſammenhängendes Ganzes darzuſtellen. Dies geſchah zwar auch noch in der ſelbſtſtändigen Symphonie, allein hier wurde es Regel, ſie zu trennen, jeden Satz als ein für ſich abgeſchloſſenes Ganzes zu betrachten, ihm einen beſtimmt ausgeprägten Charakter zu verleihen, und damit dieſer ſich ausſprechen könne, ihm einen weiteren, freieren Spielraum zu geben. Für die Behandlung der einzelnen Sätze in beſtimmten Formen iſt die Klavierſonate von großer Bedeutung, auf deren Ausbildung Phil. Em. Bach — den Haydn ſelbſt als ſein Vorbild anerkannte — beſtimmenden Einfluß geübt hat, und deren Formen im Weſentlichen auf die Symphonie übertragen wurden. So iſt in der That ſeit Haydn die Symphonie im modernen Sinne — wie Marx in ſeiner Allg. Muſiklehre ganz richtig erklärt — eine für das Orcheſter beſtimmte Kompoſition in Sonatenform, aber — mit Rückſicht auf die großen Kräfte des Orcheſters — gewöhnlich in weiter, reicher und großartiger Ausführung, meiſtens Allegro (mit vorausgehender Einleitung, oder auch nicht) Andante, Scherzo (auch wohl hin und wieder noch Menuett, wie früher gewöhnlich) und Finale enthaltend, und alle dieſe Sätze in größerer Fülle der Ausführung und großartigeren Zügen, als gewöhnlich die Sonate. Bei den Abweichungen von dieſer Form, wie ſie behufs beſonderer Zwecke und Veranlaſſungen wohl vorkommen, können wir uns hier nicht aufhalten; auch beziehentlich der Struktur der einzelnen Sätze muß das genügen, was im Art. Sonate oder in den einzelnen Artikeln (wie Menuett, Scherzo ꝛc.) geſagt worden iſt. — Eine früher gebräuchliche Abart der Symphonie war die konzertirende S., ital. **Sinfonia concertata**, franz. **Symph. concertante** (ſpr. — kongßertangt') — eine Symphonie mit verſchiedenen obligaten Stimmen, die ſich nicht bloß mit einzeln hin und wieder eingeſtreuten Sätzen, ſondern durchgängig konzertirend, und bald wechſelsweiſe, bald vereinigt mit ganzen Perioden ſolo hören ließen. — **Symphonie à Programme**, ſ. Tongemälde. — (Vergl. den Art. Symphonie in Schillings Univerſal-Lexikon der Tonkunſt und Otto Jahns „Mozart", Bd. I. S. 549 ff.)

Symphoniſch, was ſich auf eine Symphonie bezieht.

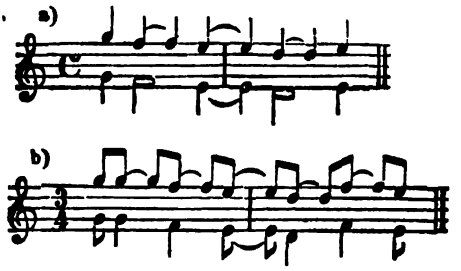
Synaphe, bei den Griechen der Zuſammenhang zweier verbundener Tetrachorde, in welchem die vierte Saite eines Tetrachords zugleich die erſte der folgenden war.

Synemmenon, iſt der Name des dritten Tetrachords in dem unveränderlichen Tonſyſtem der Griechen. Er faßte die Töne **Mese, Trite synemmenon, Paranete synemmenon** und **Nete synemmenon** in ſich, die unſeren Tönen a, h,

Digitized by Google

c̄, d̄ entſprachen. Den Namen **Synemmenon** oder des verbundenen Tetrachords bekam es deswegen, weil der erſte Ton deſſelben zugleich der letzte des vorhergehenden Tetrachords Meson. — Synemmenon diatonos wurde auch die Saite Paranete synemmenon genannt.

Synkope, ein beſondere taktiſche Figur, die darin beſteht, daß man die zweite Hälfte des erſten Takttheils oder Taktgliedes (oder irgend einer Taktgröße) mit der erſten Hälfte des folgenden Takttheiles u. ſ. w. zu Einem Tone verbindet:



Bei a ſehen wir in der Oberſtimme einen Satz im Viervierteltakt, in dem wir zwei und zwei Viertel als Theile von Halben (halben Taktnoten) zuſammenfaſſen ſollen. Allein das zweite Viertel der erſten Halben iſt mit dem erſten Viertel der zweiten, dann wieder das zweite Viertel dieſer mit dem erſten der erſten Halben im folgenden Takte zuſammengebunden u. ſ. f. Bei b ſehen wir in der Oberſtimme einen Satz im Dreivierteltakt; aber jedes Viertel iſt getheilt, und das zweite Achtel des erſten mit dem erſten Achtel des zweiten Viertels, das zweite Achtel des zweiten mit dem erſten Achtel des dritten Viertels, dann das zweite Achtel dieſes letzteren mit dem erſten Achtel des erſten Viertels im folgenden Takt verbunden u. ſ. f. Dies ſind Synkopen; ſie werden übrigens in der Regel nicht ſo wie in der Oberſtimme, ſondern wie in der Unterſtimme geſchrieben. — Die Synkope verwiſcht, wie wir an den obigen Beiſpielen ſehen, die Abſonderung der Takttheile oder Taktglieder, indem ſie ſie in einander zieht, daher auch ihr Name — aus dem Griechiſchen συν (mit) und κώπη (der Griff) oder κόπτω (ich ſchlage, ſchlage an) —, der einen Zuſammengriff, ein Miteinanderanſchlagen bedeutet. Daher iſt nun dieſe Figur ſehr für Verſchmelzen, Aneinanderſchwebenlaſſen der Töne, für einen ziehenden oder auch ſchleppenden Gang der Melodie geeignet. Werden aber die ſynkopirenden Töne gelind oder ſchärfer accentuirt, ſo treten ſie in einen Widerſpruch mit den das Tonſtück im Ganzen durchherrſchenden Takttheilen und können dann einen bald neckiſchen, bald heftigen oder leidenſchaftlichen Ausdruck annehmen.

Synkopiren, ſynkopiſche Tonreihen bilden oder vortragen; ſ. den vorhergehenden Artikel.

Syntoniſch, 1) das Beiwort, mit welchem Ariſtoxen diejenigen zwei Arten des gewöhnlichen diatoniſchen Klanggeſchlechts unterſchied, deſſen Tetrachord in einen halben und zwei gleiche ganze Töne eingetheilt war; 2) Beiwort eines kleinen Intervallenverhältniſſes, nämlich des Komma (ſ. d.).

Digitized by Google

Syringes, der Name eines Haupttheils desjenigen Liedes bei den alten Griechen, womit sich die Sänger hören lassen mußten, welche in den pythischen Spielen um den Preis stritten. Der Name kam wahrscheinlich daher, weil dieser Gesang mit der Syrinx begleitet wurde.

Syrinx, eine Art Blasinstrument der alten Griechen und Römer, auch Panflöte (Syringa Panis, lat. Fistula Panis, weil ihre Erfindung dem Pan zugeschrieben wurde) und Siebenpfeife genannt. Sie bestand aus 7 Pfeifen von verschiedener Größe, die mit Wachs zusammen verbunden waren und mit dem Munde geblasen wurden, der sich von der einen zu der andern bewegen mußte. Ursprünglich ein bloßes Hirteninstrument, vermehrte die erhöhte Kunst die Zahl der Pfeifen oder Röhren, machte sie sorgfältiger und befestigte sie mit Riemen. In Italien trifft man die S. bei Hirten hie und da wohl noch an; in Deutschland ist sie unter dem Namen Papagenoflöte mehr ein Kinderinstrument geworden. Uebrigens hatten die Griechen auch eine Art Schallmey, welche sie S. nannten.

Systaltisch, wurde bei den Griechen eine Melodie genannt, welcher der Charakter der Zärtlichkeit eigen war.

System, als technischer Kunstausdruck in der Musik gleichbedeutend mit Liniensystem; der Inbegriff der Linien (nebst Zwischenräumen), auf denen die Noten aufgeschrieben werden. S. Liniensystem.

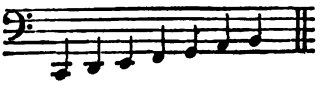
Syzygia, bei den alten Theoristen der Name für eine konsonirende Verbindung der Töne, also ein konsonirender Akkord und insbesondere der harmonische Dreiklang. Wurde dieser letztere dreistimmig, also ohne Verdoppelung der Prime, ausgeübt, so hieß er S. simplex, im anderen Falle, mit Verdoppelung eines oder mehrerer Intervalle, hieß er S. composita.

Szymanowska (spr. Schy—), Maria, eine vortreffliche Klaviervirtuosin, um 1790 in Polen geb. und nachgehends von Field in Moskau gebildet. Nach 1812 sehen wir sie auf erfolgreichen Kunstreisen durch Deutschland, und noch später begab sie sich nach Petersburg, wo sie im J. 1831 starb. Sie hat auch komponirt, und Rondo's, Mazurka's, Notturnen, Exercicen, Variationen für Klavier sind von ihr in den Druck gegeben worden.

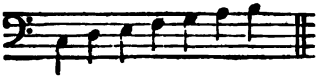
Digitized by Google

T.

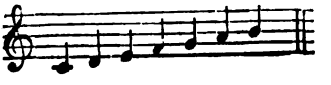
Tabulatur (vom lat. tabula, die Tafel), ital. Intavolatura. Unter dieſem Worte verſteht man theils die Darſtellungsart der Töne in Noten, oder die Tonſchrift überhaupt, theils und insbeſondere auch die Darſtellung des harmoniſchen Inhalts eines Tonſtückes über der Grundſtimme deſſelben zum Behufe des ſogen. Generalbaßſpielens. Man theilte die T. in die italieniſche und deutſche. Unter italieniſcher Tabulatur verſtand man die von Ludovico Viadana zu Anfang des 17ten Jahrhunderts erfundene, oder wie Andere wollen, blos allgemeiner bekannt gemachte Bezifferung des Generalbaſſes, die gegen Ende des 17ten Jahrhunderts auch in Deutſchland allgemein angenommen wurde, nachdem man ſich derſelben ſchon vorher in Italien eine geraume Zeit bedient hatte. Die ſogen. deutſche Tabulatur war genau genommen eine durch Buchſtaben und andere Zeichen vorgeſtellte Partitur. Sie gründete ſich auf diejenige Bezeichnungsart der Töne, die Gregor der Große eingeführt hatte. Man ſtellte nämlich in derſelben die ſieben Töne der tiefſten Oktave:



durch die Anfangs- oder Verſalbuchſtaben: C, D, E, F, G, A, H vor. Die zweite Oktave oder die Töne:



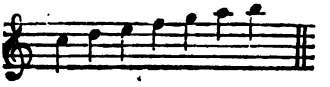
wurden mit den kleinen Buchſtaben: c, d, e, f, g, a, h bezeichnet. Zur Darder Töne der dritten Oktave:



bediente man ſich der kleinen Buchſtaben, verſehen mit einem Querſtrich über denſelben, als:

$$\bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}\ \bar{h}.$$

Bei der dritten Oktave, nämlich bei den Tönen:



Digitized by Google

benutzte man ebenfalls kleine Buchstaben, aber mit zwei Querstrichen, also:

c, d, e, f, g, a, h u. s. w.

Nach dem Angeführten erklären sich die noch gäng und gäben Ausdrücke: große und kleine Oktave, ein-, zwei-, dreigestrichene u. s. w. Oktave; dann auch ferner: groß C, klein a u. s. w., d. h. der Ton C der großen, a der kleinen Oktave; eingestrichen e, zweigestrichen d u. s. w., d. h. der Ton e in der eingestrichenen, der Ton d in der zweigestrichenen Oktave. — Nächst den Buchstaben bediente man sich in der alten deutschen Tabulatur noch verschiedener Zeichen, um die Zeitdauer der Töne anzuzeigen: —·— bedeutet die ganze Taktpause, 𝄼 die halbe; 𝅝 war eine Ganze, 𝅗𝅥 eine Halbe-, 𝅘𝅥 eine Viertel-, 𝅘𝅥𝅮 eine Achtel-Note: 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 war das Zeichen zwei nach einander folgender Viertel, und 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 bedeutete vier nach einander folgende Achtel u. s. w. — Vor der angeführten Buchstaben-Tabulatur war auch eine mit Punkten (Notenpunkten) im Gebrauch; das Partitur-Liniensystem für ein mehrstimmiges Stück in einer solchen Tabulatur findet man zu Ende des Art. Alphabet. — Ueber Lautentabulatur s. den Art. Laute.

Tachinardi (spr. Takki—), Nicolo, vorzüglicher italienischer Tenorist, geb. den 10. September 1766 zu Florenz, war erst zum Geistlichen bestimmt und erhielt auch eine demgemäße Erziehung, wandte sich aber dann der Malerei zu, und lernte vom 11ten Jahre an auch Singen und Violinspielen. Mit 17 Jahren nahm er im Theaterorchester zu Florenz eine Violinistenstelle an und bekleidete sie fünf Jahre lang; während dieser Zeit aber hatte sich seine Stimme zu einem klangvollen Tenor gebildet, und er fing an, mit dieser in Konzerten und Kirchen sich hören zu lassen, sowie er auch nachgehends auf Liebhabertheatern sich im dramatischen Gesange versuchte. Endlich im J. 1804 debutirte er auf den Theatern von Livorno und Pisa, sang darauf mit entschiedenem Beifall auf verschiedenen anderen italienischen Bühnen, und war von 1806 bis 1811 in Rom engagirt, wo er sich mit Canova befreundete und unter dessen Augen auch die Skulptur kultivirte. 1811 ging er nach Paris an die italienische Oper, machte durch seinen nach allen Seiten hin ausgezeichneten Gesang bald seine unvortheilhafte Persönlichkeit vergessen und blieb bis ins Jahr 1815 der Liebling des Publikums. Darauf ging er nach Italien zurück, sang auf den bedeutendsten Theatern dieses Landes, wurde 1822 vom Großherzog von Toskana zum Kammersänger ernannt und ließ als solcher sich u. a. auch in Wien und Barcellona hören. 1831 zog er sich von der Bühne zurück, sang nur noch bei Hofe und beschäftigte sich viel mit Gesang-Unterricht. Von seinen Zöglingen sind vor Allen zu nennen: seine Tochter Fanny, nachherige Madame Persiani (s. Persiani), und die Frezzolini. Gest. soll er erst im Januar des Jahres 1860 sein. Er hat viele Gesangübungen komponirt, auch ein Werkchen

Digitized by Google

herausgegeben, welches den Titel führt: „Dell' Opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi difetti“ und in Florenz mehrere Auflagen erlebte.

Tacet, von dem lat. tacere — schweigen, also: er, sie oder es schweigt; wird in den einzelnen Notenstimmen gesetzt, wenn dieselben irgend einen bedeutenden Absatz oder Theil des ganzen Tonwerks über pausiren (schweigen) sollen, z. B. wenn die Trompete oder Oboe oder ein anderes Instrument in einer Sinfonie das ganze Adagio zu pausiren hat, so steht nur einfach in der Notenstimme: Adagio tacet. Wenn eine Singstimme bei einem mehrstimmigen Gesangsstück ein Recitativ oder eine Arie zu pausiren hat, so steht Recit. oder Aria tacet. Auch wohl bei Pausen von einer größeren Anzahl von Takten pflegt man das Wort zu gebrauchen, als: 50 Takte tacet (nämlich das Instrument oder die Stimme). Italienisch sagt man dafür si tace (spr. — tahtsche) — man schweige.

Tadolini, Giovanni, geb. zu Bologna im J. 1793, zeigte frühzeitig gute musikalische Anlagen und wurde, nachdem er von einem obscuren Lehrer unterrichtet worden war, ein Schüler des Padre Mattei in der Komposition und des berühmten Tenoristen Babini im Gesang. Bereits mit 16 Jahren kam er nach Paris an die italienische Oper als Cembalist und Chordirektor (an Mosca's Stelle) bekleidete diese Stellen bis zum Einzug der Verbündeten in Paris (im J. 1814) und kehrte dann nach Italien zurück, wo er für Venedig die Oper „La Fata Alcina“ schrieb, welche gefiel und ihm für mehrere andere bedeutende italienische Bühnen Aufträge verschaffte. So entstanden die Opern „La Principessa di Navarra“, „Il Credulo deluso“, „Il Tamerlano“, „Moctar“, „Il Mitridate“, „Almanzor“, welche fast alle beifällig aufgenommen wurden. Im J. 1830 trat er wieder als Akkompagnateur und Chordirektor bei der italienischen Oper in Paris ein und wirkte in diesen Verhältnissen noch zu Anfang der 40er Jahre. Außer den dramatischen Arbeiten kennt man von ihm noch einige Klaviersachen, Romanzen und Kanzonetten. — Seine Frau, Eugenia T., geb. um 1810, ist eine vortreffliche Sängerin, debutirte mit 18 Jahren zu Florenz, sang dann bis 1830 auf verschiedenen anderen italienischen Theatern und kam dann mit ihrem Manne nach Paris. Hier sang sie an der italienischen Oper bis ins J. 1834, kehrte dann, nachdem sie sich von T. getrennt hatte, nach Italien zurück, und fing jetzt erst an zu eigentlichem Ruf und Ansehen zu gelangen. Außer in Italien feierte sie auch in Wien Triumphe, namentlich in der Opera bulka und semiseria, und zu Anfang der 40er Jahre stand sie auf der Höhe ihres Talents.

Täglichsbeck, Thomas, tüchtiger Violinspieler und Komponist, wurde geb. zu Anspach am 31. Dezember 1799, kam aber schon im folgenden Jahre mit seinen Eltern nach Hof. Hier fing sein Vater mit ihm bereits im vierten Lebensjahre den Musikunterricht an, der so vortrefflich anschlug, daß als künftiger Lebensberuf für den Knaben die Tonkunst ausersehen wurde. So kam er im J. 1816 nach München, um bei Rovelli sich auf der Violine, die er zu seinem Hauptinstrument gemacht, zu vervollkommnen und bei Gratz die Komposition zu studiren. Bereits 1817 schrieb er eine Messe, die auch aufgeführt

Digitized by Google

wurde, und noch in demselben Jahre erhielt er eine Anstellung als Violinist am Isarthor-Theater. An demselben Theater wurde er in der Folgezeit auch Kapellmeister, als Nachfolger Lindpaintners (den er übrigens vorher schon ein Jahr lang vertreten hatte), und blieb in dieser Stellung bis ins Jahr 1822, wo die Verhältnisse des Isarthor-Theaters sich bedeutend änderten und er als Violinist zur königl. Hofkapelle übertrat, in der er früher auch schon mitunter Dienste gethan hatte. 1823 kam eine Operette seiner Komposition „Webers Bild" in München mit Beifall zur Aufführung, sowie er auch in demselben Jahre seine erste Kunstreise durch Baiern machte; dieser schloß sich eine zweite im J. 1824 an, die über Stuttgart, Frankfurt, Mannheim, Karlsruhe in die Schweiz ging und ihm als Violinspieler überall große Anerkennung brachte. 1825 erschien seine erste Komposition — Violin-Variationen — bei André in Offenbach im Druck, und 1827 erhielt er die Berufung als Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen. Diese Stelle bekleidete er bis zum Jahre 1857 (von 1827 bis 1852 zu Hechingen, und von da ab bis 1857 zu Löwenberg in Schlesien lebend), machte während dieser Zeit noch verschiedene Kunstreisen durch Deutschland und war auch zu zweien Malen in Paris, 1835 und 1839, daselbst zwei Sinfonien seiner Komposition in den Konzerten des Conservatoriums zur Aufführung bringend. Von 1857 ab lebte er zuerst privatisirend in Dresden, und ist gegenwärtig, wenn wir recht berichtet sind, in München. Gedruckt sind von seinen Kompositionen: eine Sinfonie (in Paris erschienen), einige Konzerte für Violine, und für dasselbe Instrument Variationen und Fantasien, Stücke für Klavier und Violine, Violinduette, Lieder für eine Singstimme, Männerquartette u. s. w.

Tafelblasen, s. Feldstücke.

Tag, Christian Gotthilf, ein ehedem berühmter Klavier- und Orgelspieler, auch fleißiger und gründlicher Komponist, wurde geb. im J. 1753 zu Bayerfeld im sächsischen Erzgebirge, woselbst sein Vater Schullehrer und Organist war. Von diesem seinem Vater erhielt er bis in sein 13tes Jahr Schul- und Musikunterricht, lebte dann ein Jahr im Hause des Amtmanns Rebentisch in Grünhayn, und ging endlich mit 14 Jahren nach Dresden, wo er als Alumnus in die Kreuzschule aufgenommen wurde. Hier verweilte er sechs Jahre, hatte sich während dieser Zeit wissenschaftlich und musikalisch tüchtig weiter gefördert, auch schon mancherlei Kompositionsversuche gemacht, und wollte nun nach Leipzig auf die Universität. Sein Weg dorthin führte ihn, da er zuvor seine Eltern besucht hatte, durch das Städtchen Hohenstein, und hier, in einem Wirthshause, traf er mit einem Bürger zusammen, der, erfreut über des Jünglings ganzes Wesen und von seinen Kenntnissen sich überzeugt habend, ihm die Vokation zu der gerade erledigten Stelle als Kantor und Schulkollege in Hohenstein auswirkte. Mit 20 Jahren also hatte er nun ein Amt, und mit allem Eifer widmete er sich demselben; daneben aber wirkte er auch auf die ganzen Musikzustände seines Städtchens überhaupt außerordentlich günstig: denn nicht nur brachte er die Musik in seiner Kirche in einen guten Stand, sondern bildete auch ein Orchester zu Konzert-Aufführungen heran, durch welche das hohensteiner Publikum mit

Digitized by Google

den beſten Inſtrumentalwerken der Zeit bekannt gemacht wurde; endlich war auch ſeine Thätigkeit als öffentlicher und privater Lehrer der Muſik eine äußerſt förderſame. Bis ins Jahr 1807 — alſo 52 Jahre lang — wartete er in Treue und Liebe ſeines Amtes, unbeirrt von den Verlockungen vortheilhafter Berufungen nach auswärts, die ihm mannigfach zu Theil wurden; da — eben im J. 1807 — ſtarb ihm ſeine Frau, und der tiefe Eindruck, den dieſer Verluſt auf ihn machte, und manche Veränderung in der Lebensweiſe, die er herbeiführte, griffen tief und ſtörend in ſein Inneres ein; nun zeigten ſich auch die Folgen einer ſo vieljährigen und unabläſſig angeſtrengten Geiſtesthätigkeit: das Gedächtniß ward ihm untreu, der Geiſt überhaupt abgeſpannt. Da ließ er ſich dann im J. 1808 in den wohlverdienten Ruheſtand verſetzen und beſchloß den Reſt ſeiner Tage in der Familie ſeines Schwiegerſohnes, des Pfarrers zu Niederzwörnitz. Sein Tod erfolgte hier nach kaum dreitägigem Krankenlager am 19. Juli 1811. — Bei einer faſt übermäßigen Bürde von Berufspflichten, war es T. doch noch möglich, eine ſehr große Menge von Kompoſitionen zu ſchaffen, die ein gutes, wenn auch nicht originelles Talent und tüchtige Bildung verrathen; gedruckt ſind davon Klavier- und Orgelſachen und Lieder; eine Maſſe von größeren und kleineren Kirchenſachen, Sinfonien und andere Inſtrumentalſtücke; auch noch viele Lieder, Klavier- und Orgelſachen ſind Manuſcript geblieben.

Taille (ſpr. Talj'), der franzöſiſche Name der Tenorſtimme (ſ. Tenor).

Takkay, ſeiner eidechſenförmigen Geſtalt wegen ſo genannt, iſt ein zitherähnliches Inſtrument der Siameſen, aus einem hohlen Körper beſtehend, welcher in ſeiner Rückſeite drei Schallöcher hat und auf der vorderen Seite mit einer kupfernen und zwei aus Seide gedrehten Saiten bezogen iſt, die durch einen Wirbel geſtimmt und guitarrenartig geſpielt werden.

Takoa, daſſelbe was Schofar oder Schophar; ſ. daher den Artikel Poſaune.

Takt, franz. **mesure**, ital. **tatto** oder **misura**. Dieſes Kunſtwort wird in zweifachem Sinne gebraucht. Erſtens verſtehen wir eine beſondere, der Muſik ausſchließlich eigene Geſtaltung des Rhythmus darunter. Von einer Reihe auf einander folgender Töne oder Zwiſchenmomente (Pauſen) kann jeder eine beſtimmte Zeitdauer haben oder nicht; dieſe Zeitdauer wird im Verhältniß eines Tones zum anderen (oder einer Pauſe zur andern) durch die Geltung (ſ. d.) feſtgeſetzt, und es iſt durch dieſelbe möglich, eine Reihe Töne aufzuſtellen, die gleiche Zeitdauer haben, deren einer ſo lange gehalten wird wie der andere. Dies iſt der erſte Schritt, um in eine Tonreihe ihrer Zeitfolge nach Ordnung zu bringen, und das Bedürfniß des Verſtandes zu befriedigen, überall eine Ordnung, die äußere Form einer Vernünftigkeit zu finden. Allein eine größere Anzahl gleicher Zeitmomente würde uns, wie jede Zahl unterſchiedloſer Einheiten, nicht faßlich ſein, uns ermüden und darum anwidern. Wir helfen uns, wir überwinden dieſe zu große Anzahl, indem wir ſie in kleinere Zahlen oder Abtheilungen zerlegen. Dieſe Abtheilung einer Reihe von Tönen in gleiche kleinere Maſſen nennen wir Taktordnung. Abgetheilt kann nun werden mit jeder Theilungszahl; die kleinſte Theilungszahl iſt aber die Zwei. Wir können alſo

Digitized by Google

eine Reihe gleichgeltender Töne durch die Zwei in kleinere gleiche Abtheilungen zerlegen und dadurch ordnen, faßlich machen. Diese Ordnung heißt zweitheilige Taktordnung. Die nächste Theilungszahl ist die Drei; sie theilt eine Reihe gleichgeltender Töne in Abschnitte von je dreien und heißt die dreitheilige Taktordnung. Zwei und drei sind Primzahlen; die nächsten Primzahlen sind fünf, sieben, elf u. s. w. Giebt es nun auch eine fünf-, sieben-, elftheilige Taktordnung? Möglich sind dergleichen allerdings; sie sind sogar in einzelnen Kompositionen bisweilen versucht worden. Demungeachtet verdienen sie keine nähere Berücksichtigung; sie befriedigen den Ordnungs- und Theilungssinn zu wenig, als daß sie je allgemeinere Anwendung erlangen könnten. — Stellt man sich nun eine große Reihe zwei- oder dreitheiliger Abschnitte vor, so werden auch sie ebenso unübersichtlich erscheinen, als zuerst eine große Reihe einzelner Töne. Man hilft sich also in gleicher Weise zu übersichtlicheren Abtheilungen, indem man zwei und zwei, drei und drei der früheren Abschnitte wieder in Eins zusammenzieht. So entsteht aus der zweitheiligen durch Zusammenziehung von je zwei Abschnitten die viertheilige Taktordnung, aus der dreitheiligen durch Zusammenziehung von je zwei Abschnitten die sechstheilige Taktordnung, ferner aus derselben durch Zusammenziehung von je drei Abschnitten die neuntheilige Taktordnung, aus je vier Abschnitten die zwölftheilige Taktordnung u. s. w. Alle diese Ordnungen sind zusammengesetzte, wogegen die zwei- und dreitheiligen (überhaupt aus Primzahlen entstandenen) einfache Taktordnungen heißen müssen. Dieses ganze Gebäude von einzelnen Momenten, einfachen und zusammengesetzten Abschnitten, nebst der ganzen sich daran hängenden Ausführung in Taktarten, Taktgliederungen und taktische Accente heißt nun der Takt, das Taktwesen, Taktsystem. Es ist die zum Zweck der äußeren Ordnung unternommene gleichmäßige, gleichmäßig zergliederte oder zusammengesetzte Neben- und Untereinanderstellung der Ton- oder Schweigmomente eines Tonstücks. Der Name Takt aber (von tactus, die Berührung, der Schlag) ist von dem Heben und Senken, Auf- und Niederschlag hergenommen, womit beim Dirigiren (s. Taktschlagen) die einzelnen Momente der Taktordnung bezeichnet werden. Daher sagt man von einem Ausübenden, der diese Momente nicht genau innehält: er halte nicht Takt oder habe keinen Takt. — Zweitens bezeichnet das Wort einen Abschnitt in der zur Taktart gewordenen Taktordnung. (S. hierüber den folgenden Artikel.)

Taktart. In der Taktordnung (s. den Art. Takt) wird jedem Abschnitt eine gleiche Anzahl gleicher Zeitmomente ertheilt, aber es ist unbestimmt geblieben, welche Größe, welche Geltung jeder dieser Zeitmomente haben soll. Geben wir nun denselben bestimmte Geltung, z. B. von einem Viertel, so wird die Taktordnung zu einer Taktart. Taktart ist also eine Taktordnung, dargestellt an Theilen von bestimmter Geltung, die nun Takttheile heißen. Hieraus erkennt man sogleich, daß es so viel Taktarten geben kann, als es Taktordnungen und Geltungen der Noten giebt. Doch sind bei Weitem nicht alle gebräuchlich oder nöthig. Die üblicheren Taktarten sind folgende: aus der zweitheiligen Ordnung entsteht der Zweizweiteltakt (kleine Allabreve-Takt), dessen zwei Takt-

Digitized by Google

theile halbe Noten sind, und der Zweivierteltakt, dessen Takttheile Viertel sind. Aus der dreitheiligen Ordnung entspringt der Dreizweitel-, Dreiviertel-, Dreiachteltakt. Aus der viertheiligen Ordnung entsteht der Vierzweiteltakt (große Allabreve-Takt), der Vierviertel- und Vierachteltakt; aus der sechstheiligen Ordnung der Sechsviertel-, Sechsachtel-, Sechssechszehnteltakt; aus der neuntheiligen Ordnung der Neunachteltakt; aus der zwölftheiligen Ordnung der Zwölfachtel- und Zwölfsechszehnteltakt. Eine allgemeine Eintheilung der Taktarten geschieht auch in gerade und ungerade. Erstere sind solche, welche eine gerade Anzahl von Takttheilen (rhythmischen Accenten) haben, und letztere, welche eine ungerade Anzahl von Takttheilen haben. So ist der Zweivierteltakt eine gerade, der Dreivierteltakt aber eine ungerade Taktart u. s. w.

Taktfach, der Raum von einem Taktstrich zum andern auf dem Liniensystem.

Taktgewicht, dasselbe was Accent (s. d.).

Taktglied, heißt jeder Theil eines Takttheiles. Im Vierviertelakt z. B. sind Viertel die Takttheile. Ein solches Viertel können wir bekanntlich in zwei Achtel oder in eine Triole (drei Triolenachtel) oder in vier Sechszehntel u. s. w. theilen; diese Achtel, Triolenachtel, Sechszehntel u. s. w. sind die Glieder oder Taktglieder des Viertels. Zunächst übrigens bezeichnet der Name nur die nächsten Glieder; in diesem Sinne sagt man daher z. B., wenn die Takttheile Viertel sind, Achtel seien die Glieder.

Takthalten. Hierunter versteht man das streng nach Ordnung des Taktes, seinem Rhythmus und seinen Accenten gehaltene Spiel oder das Halten, Einrichten des Vortrags (spielenden oder singenden) nach dieser Ordnung, daß jede Note oder Pause nicht mehr und nicht weniger Werth bekommt, als ihr nach ihrer Figur und dem einmal festgesetzten Tempo gebührt.

Taktinversion, deutsch eigentlich Taktumkehrung, war eine Künstelei der Alten, deren sie sich nach einer vorhergehenden ungeraden Taktart zu bedienen pflegten, um eine nachfolgende gerade Taktart zu bezeichnen. Sie bestand darin, daß sie die beiden Zahlen, durch welche die vorhergehende Taktart benannt war, umkehrten, also Zähler zu Nenner und Nenner zu Zähler machten, und z. B. $^3/_4$-Takt in $^4/_3$-Takt verwandelten. Die Bedeutung dieses Zahlenwechsels ist, daß der mit $^4/_3$ bezeichnete Takt aus 4 Drittheilen des vorhergehenden $^3/_4$-Takts bestehen soll. Da ein Drittheil des $^3/_4$-Takts nun eine Viertel-Note ausmacht, so sollte der folgende $^4/_3$-Takt also aus 4 solchen Drittheilen oder Vierteln bestehen — der Vierviertelakt sein. Die unnütze Klügelei und Sonderbarkeit des Verfahrens begreift Jeder.

Taktirstab oder Taktstock, der kleine Stab von Holz, verziert oder nicht verziert, gewöhnlich etwas über einen Schuh lang, dessen sich der Dirigent beim Taktschlagen (s. d.) bedient.

Taktmesser, s. Metronom.

Taktnote, der Name für eine Note, die vier Viertel gilt, auch ganze Note, ganze Taktnote, Ganze genannt. Der Name Taktnote oder ganze Taktnote ist

Digitized by Google

daher, wie man leicht bemerkt, nur im Viervierteltakt genau angemessen, wo die Viervierteinote wirklich einen ganzen Takt ausfüllt. In größeren Taktarten, z. B. dem Dreizweitel- oder dem großen Allabrevetakt, ist diese Note nur Taktheil oder vielmehr doppelter Taktheil, die Zusammenziehung zweier Taktheile; in kleineren Taktarten, z. B dem Dreiviertel-, Zweiviertelakt, kommt aber weder die Note noch ihr Name vor. Die Gestalt der Note ist: 𝅝, ein hohler Kopf ohne Hals.

Taktordnung, s. Takt.

Taktschlagen, zuweilen auch Taktgeben genannt, die Bezeichnung der Taktheile, oder auch (bei langsamer Bewegung) der Taktglieder, oder (bei schneller Bewegung) der Takthälften oder Taktanfänge seitens des Dirigenten durch Hebung, Senkung und Seitenbewegung, auch hörbares Aufschlagen mit der Hand, Notenrolle oder dem Taktirstabe (letzteres aber ein nur im Nothfalle zu gestattender Uebelstand). Es giebt wesentlich nur zwei Hauptmomente beim Taktschlagen: den Niederschlag, die Senkung der Hand oder des Taktirstabes zur Bezeichnung des Haupttheils im Takte, — und den Aufschlag, die Hebung der Hand zur Bezeichnung des Nebentheils. Da aber alle mehr als zwei Theile enthaltenden Takte mehr als einen Nebentheil haben müssen, so wird die Hebung des Taktstabes in verschiedenen Abstufungen, oder besser, nach verschiedenen Richtungen bewirkt, z. B. im Dreiviertelakt erst rechts, dann links (oder umgekehrt), im Viervierteltakt erst links, dann rechts, dann links (oder umgekehrt) und dabei stufenweis höher ausgeführt, worauf dann der Niederschlag gerade abwärts erfolgt. Wichtig ist es, daß die Bewegungen des Taktschlagens auf das Präciseste, in einem Ruck eine jede, ausgeführt werden, damit sie dem ausführenden Personal die Taktheile auf das Schärfste bezeichnen. Das rundliche, wogende Dirigiren, wie man es oft sieht, kann eher im Takte schwankend und unsicher machen, als leiten und befestigen. Einige italienische und französische Dirigenten kehren übrigens die Direktions-Bewegungen um und bezeichnen den Niederschlag durch höchstes Aufheben der Hand. Sie thun es, um diesen wichtigen Moment im Takt recht sichtbar zu machen. Doch scheint uns dieser Grund ungewichtig gegen den Widerspruch, den das natürliche Gefühl eines Jeden erfährt, wenn der Niederschlag, das Fallen des Taktgewichts, die fallende Schwere des Accents durch Hebung bezeichnet wird.

Taktstrich, ein senkrecht durch das Liniensystem oder aller vereinten Liniensysteme verschiedener Stimmen gezogener, die einzelnen Takte von einander scheidender Strich. Bis in das 16te Jahrhundert bediente man sich keiner Taktstriche. Die damals gebräuchlichen Noten wurden weder in so mancherlei Figuren zusammengesetzt, noch in so geschwinder Folge nach einander intonirt, wie es heutzutage sehr oft geschieht; daher bedurfte man der Abtheilung der Tonstücke in gleiche Zeitabschnitte oder Takte nicht, weil damals die Ausführenden der zu einem Tonstücke gehörigen Stimmen den langsamen und durch keine Verschiedenheit von mancherlei Figuren verwickelten Gang der Melodie ohne besondere Schwierigkeiten, bloß nach Geltung der Noten, abtheilen konnte. Erst gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts fing man an, die Taktstriche, und zwar

Digitized by Google

anfangs nur in der Grundstimme, einzuführen, und erst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts kamen sie auch in den übrigen Stimmen völlig in Gebrauch.

Takttheil, s. den Art. Taktart. Eingetheilt werden die Takttheile in gute und schlechte oder schwere und leichte. Letztere Benennung dürfte die richtigere sein, weil die Eintheilung von den Accenten herrührt, welche auf die Takttheile fallen, und diese wohl schwer und leicht, nicht aber gut und schlecht sein können. Der schwere Takttheil ist stets der erste in einem Takte und wird auch Thesis, thetischer Theil, Niederschlag genannt; die übrigen sind die leichten, jeder derselben auch Arsis, arsischer Theil und Aufschlag genannt. So kann denn jeder Takt nur einen schweren, wohl aber mehrere leichte Theile haben.

Taktzeichen, die Vorzeichnung der Taktart, meist aus zwei in Bruchform über einander gesetzten Ziffern bestehend, deren obere die Taktordnung (s. diesen Artikel) und die untere den Werth des Takttheils angiebt, z. B. $^2/_4$, eine zweitheilige Taktordnung, in der jeder Takttheil ein Viertel gilt, oder Zweivierteltakt. Statt $^4/_4$ wird ein gesetzt, der kleine Allabrevetakt wurde früher mit einer großen 2 und wird jetzt durch das Zeichen des Viervierteltakts, aber dieses mit einem Durchstrich versehen, bezeichnet, also: . Der große Allabrevetakt hatte früher das Zeichen zwei C einander gegenüber und durchstrichen, also: ; wenn er noch jetzt vorkommt, bezeichnet man ihn wie den kleinen Allabrevetakt.

Taktzeit, auch bloß Zeit, ist vollkommen gleichbedeutend mit Takttheil, s. daher diesen Artikel.

Tal, eine indische Flöte von starkem und scharfem, schneidenden Ton.

Talan, ein indisches Instrument, ähnlich den griechischen und römischen Crotalen und Cymbeln, aus zwei metallenen Deckeln bestehend, die an einander geschlagen werden und einen hellen Ton von sich geben.

Tallis, Thomas, ein berühmter englischer Contrapunktist aus dem 16ten Jahrhundert, gestorben ungefähr im Alter von 60 Jahren am 23. November 1585 als Organist der Kapelle der Königin Elisabeth (in der auch neben ihm sein Schüler Bird angestellt war). Mit diesem Bird hatte er 1775 ein Patent erhalten, welches ihnen auf 21 Jahre ausschließlich das Recht gewährte, Musikalien (eigene sowohl wie fremde) zu drucken. Dieses Privilegium benutzten sie und gaben noch in demselben Jahre eine Sammlung fünf- und sechsstimmiger geistlicher Gesänge heraus. Vorher, 1565, waren schon in einem von John Day in London gedruckten Sammelwerke einige Kirchengesänge von T. erschienen. Eine merkwürdige Komposition von ihm befindet sich im Manuscript auf der Bibliothek zu Oxford, es ist ein Chor für 40 Stimmen (8 Soprane, 8 Mezzosoprane, 8 Tenore, 8 Contra-Tenore [tiefe Tenore] und 8 Bässe). Boyce in

Digitized by Google

seiner 1760 erschienenen Kirchenmusik-Sammlung, dann Burney und Hawkins in ihren Musikgeschichten haben Arbeiten von Tallis mitgetheilt.

Tambolini, Rafaele, ein vorzüglicher Sänger (Kastrat), wurde zu Fermo im Kirchenstaat im J. 1776 geb. und erhielt in Neapel seine gesangliche Ausbildung. Um 1782 schon machte er in Italien Aufsehen, und kam dann 1784 an die italienische Oper in Berlin. Nach deren Auflösung im J. 1809 wirkte er bis 1817 nur noch als Konzertsänger, wurde dann pensionirt und zog nach Charlottenburg, wo er erst am 27. Oktober 1839 starb. — Seine Stimme war ein klangvoller Mezzosopran, und seine Methode und Bildung wurden als vollkommen gerühmt.

Tambour (spr. Tangbur), ein französisches Wort, das eben sowohl die Trommel wie den Trommelschläger bedeutet; in letzterer Bedeutung ist es auch im Deutschen adoptirt worden.

Tambour de Basque (spr. Tangbur de Bask'), s. den folgenden Artikel.

Tambourin (spr. Tangbureng), zu deutsch eigentlich Handpauke, ein Schlaginstrument sehr alten Ursprungs, jetzt aus einem metallenen oder hölzernen Cirkelreif bestehend, welcher mit einer Haut überspannt und ringsum mit kleinen schneckenartig ausgehöhlten und bei dem Schlagen des Instruments zusammen schlagenden Schellen oder kleinen metallenen Becken, auf der hintern Seite auch wohl mit Glöckchen besetzt ist. Man hält den Reif in der linken Hand, dreht ihn unter allerhand Wendungen herum und fährt bald mit dem Daumen der rechten Hand fest auf dem Felle im Kreise umher, oder schlägt mit der Faust auf dasselbe. Gewöhnlich ist an einer Stelle der Reif durchbohrt, um den Daumen der linken Hand durchzustecken; auf diesem ruht dann beim Spiel das Tambourin und dreht sich um ihn herum. Daß das Tambourin schon bei den alten Kulturvölkern, als z. B. Hebräern, Aegyptern, Griechen, Römern, wenn auch wahrscheinlich nicht ganz in der heutigen Gestalt, vielfach im Gebrauch war, ist sicher; als Tanz-Begleitungsinstrument, zur Heraushebung des Rhythmus, findet man es heute noch in Italien, Spanien u. s. w. (natürlich nur bei Nationaltänzen). In den Provinzen des letzteren Landes, welche die baskischen heißen, ist es namentlich noch häufig in Gebrauch, und die Franzosen nennen es daher auch Tambour de Basque — baskische Trommel.

Tambur, der Name eines Saiteninstruments der Türken, unserer Zither ähnlich, aber mit sehr langem Halse. Es wird in verschiedenen Dimensionen verfertigt und ist je nach diesen mit 3 bis 8 Metallsaiten bezogen, die mittels eines Plectrums geschlagen werden.

Tamburini, Antonio, berühmter Baritonist, geb. zu Faenza am 28. März 1800. Sein Vater war daselbst Musiklehrer, spielte auch mehrere Blasinstrumente und wurde einige Jahre nach Antonio's Geburt als Dirigent eines Militair-Musikkorps nach Fossombrone (in der Mark Ancona) berufen. Hier begann er mit dem Sohne, in dessen 9tem Jahre, den Unterricht auf dem Horn; der Knabe aber konnte die Anstrengungen, welche dieses Instrument ihm verursachte, nicht aushalten und mußte es aufgeben, worauf der Vater beschloß, es mit der Gesangsbildung zu versuchen. Antonio, im Besitz einer schönen Altstimme, wurde

Digitized by Google

dem Kapellmeister Aldobrando Bossi übergeben; unter dessen Leitung studirte er mehrere Jahre den Gesang, trat dann zu Faenza ins Theaterchor und sang in verschiedenen Kirchen der Gegend als Solist. Unter diesen Bestrebungen kam die Mutation seiner Stimme heran; sie verwandelte seinen Alt in einen wunderschönen hohen Baß, und nun verließ er — 18 Jahre alt — heimlich seinen Vater und nahm ein Engagement bei einer ambulanten Operngesellschaft an. Mit dieser sang er in den Städten Cento, Mirandola, Correggio und Bologna, und 1819 erhielt er sein erstes bedeutenderes Engagement in Piacenza, von wo aus er aber bald an das Teatro Nuovo nach Neapel kam. Sein Ruf war schon so gestiegen, daß, als die Unruhen im J. 1820 den Schluß sämmtlicher Theater in Neapel herbeiführten, er keinen Augenblick um ein Engagement in Verlegenheit blieb; so ging er zuerst nach Florenz, und dann sang er bis ins Jahr 1832 auf den bedeutendsten anderen Bühnen Italiens, war auch in dieser Zeit einige Saisons in Wien bei der italienischen Oper. Im Oktober 1832 debütirte er an der italienischen Oper in Paris, hatte durch seine wundervolle Stimme, leichte Vokalisation und prächtige Manier einen glänzenden Erfolg und blieb fortan bei der genannten Oper engagirt, mit der er auch zur Saison immer nach London ging. Ungefähr um die Mitte der 40er Jahre wurde er für Petersburg engagirt und sang, wenn wir nicht irren, auf dem Wege dahin auch in Berlin; seit einer Reihe von Jahren schon hört man nichts mehr von ihm, und wir vermögen auch nicht anzugeben, wo er gegenwärtig lebt.

Tamburino, der italienische Name des Tambourin (s. d.).

Tamitius, Andreas, war zu Ende des 17ten Jahrhunderts kurfürstlich sächsischer Hoforgelbauer zu Dresden. Eins seiner besten Werke war das, welches er 1683 in der Peter-Paulskirche zu Görlitz erbaute, das aber schon 1691 wieder abbrannte. — Ein Sohn von ihm, Johann T., lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Orgel- und Klavier-Instrumentenbauer in Zittau und hatte in beiden Beziehungen einen guten Ruf, eben sowie ein Sohn von ihm (also ein Enkel des Andreas), der sich ebenfalls in Zittau etablirt hatte.

Tamtam, auch **Gong** oder **Gong-gong** genannt, eine Art flacher, ungemein weit schallender Becken der Chinesen, aus Zinn und Kupfer bestehend. Nach Einigen ist T. auch eine indische Handtrommel, dem Tambourin ganz ähnlich, nur etwas länglich geformt.

Tangente, derjenige Theil auf den Claves der verschiedenen Klavier-Instrumente, welcher beim Anschlag die Saiten berührt und in Schwingung setzt. Daher auch der Name, von dem lateinischen tangere — berühren. Bei den Fortepiano's und dergleichen Instrumenten heißen die Tangenten ihrer Form wegen Hämmer, nur bei den eigentlichen Klavieren oder Clavichords und derartigen Instrumenten ist der Ausdruck Tangente technisch geblieben. Bei solchen waren die Tangenten aus Eisen- oder besser Messingblech, auch wohl aus Fischbein oder Knochen gemacht und standen fest in dem hintern Ende der Taste, oben etwas breiter als unten, und zwar so breit, daß sie den Saitenchor ihrer Taste genau, aber auch weiter keine Saite berühren.

Tangentenflügel, ein Flügel nach der alten Art (s. Fortepiano), der aber

Digitized by Google

nicht bekielt war, sondern wirkliche Tangenten hatte und in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts von Schmal und Spat in Regensburg erfunden wurde, und gewissermaßen den Uebergang zu den jetzigen Flügeln bildete, aber niemals eine allgemeinere Verbreitung erhielt. Er hatte auch einen sogenannten Lautenzug, und die Dämpfung konnte, wie jetzt, mittels einer mechanischen Vorrichtung, die aber mit dem Knie regiert wurde, aufgehoben werden.

Tanto (ital.), sehr, viel, dient bisweilen zur näheren Bestimmung einer Tempobezeichnung, z. B. Allegro non tanto = schnell, jedoch nicht zu sehr, nicht zu schnell.

Tanz, Tanzmusik. 1) Diejenige Musik, welche zur Begleitung der Pantomime und des Ballets (s. d.) dient und nächst der Bestimmung des Rhythmus auch zur Verdeutlichung der Handlung wesentlich beiträgt; 2) überhaupt die Musik, nach welcher getanzt wird, sei es nun zu künstlerischen Zwecken oder im gesellschaftlichem Kreise. In den ältesten Zeiten war es wohl bei keiner Nation üblich, mit mehr als bloß einem, oder überhaupt mit anderen als bloß rhythmischen Instrumenten (Trommeln, Tambourins u. s. w.) ihre tanzenden Bewegungen zu begleiten (wie das bei wilden Völkerschaften noch heutzutage der Fall ist). Allein sobald die Nationen sich aus ihrem rohen Naturzustande herausarbeiteten, hatten sie auch nicht lange mehr Gefallen an diesem bloßen rhythmischen Gerassel, sondern fingen an, ihre Tänze mit solchen Melodien und Instrumenten zu begleiten, die theils zwar immer noch die rhythmischen Accente des Tanzes selbst mehr hervorhoben und bemerklich machten, theils aber auch dem Charakter des Tanzes an sich und dem allgemeinen Geschmack mehr entsprachen. Eins der gebildetsten alten Völker waren die Griechen. Höchst sinnig begleiteten sie ihre Tänze zunächst mit Gesang, und einen Abglanz dieser Sitte findet man noch bei einigen Nationaltänzen südlicher Völker, besonders der Spanier, deren Bolero's und Fandango's nicht anders als unter Gesang mit Begleitung von Instrumenten getanzt werden. Wo nach und nach freilich die Tanzfiguren selbst einen so hohen Grad von Mannigfaltigkeit erhielten, daß bei der steten und zwar raschen Bewegung des Körpers diesem durchaus nicht mehr die zum Singen nothwendige Ruhe blieb, mußte der Gesang zum Tanze aufhören und dieser nur mit Instrumenten begleitet werden. Anfänglich begnügte man sich da, wo der Singetanz üblich gewesen war, aber nach und nach aufhörte, wohl damit, auf den Instrumenten die Melodien der Lieder zu spielen, welche man früher zu den Tänzen gesungen hatte. Nachgehends ward mit der Zeit auch das nach und nach anders, und es entwickelte sich die eigentliche Tanzmusik, d. h. diejenige dem Charakter des jedesmaligen Tanzes entsprechende melodisch-rhythmische Tonform. — Erfordernisse einer guten Tanzmusik sind: eingängliche, fließende, ungesuchte Melodie, klare und einfache Harmonik, und namentlich gut gruppirte, leicht erkennnbare Rhythmen. Ueber die verschiedenen Gattungsarten der Tänze überhaupt, z. B. Menuett, Polka, Polonaise ꝛc., siehe die einzelnen Artikel.

Tapon, Name einer indischen Trommel, welche auf beiden Seiten mit einem Fell überzogen ist und mit den Fäusten geschlagen wird. Sie ist länger als

Digitized by Google

unſere gewöhnlichen Trommeln, aber nicht ſo weit im Umfange. Der Indier hat ſie beim Gebrauch an einem Bande vor ſich hängen.

Tappia, Juan de, ein Spanier von Geburt, aber ſeit dem Anfange des 16ten Jahrhunderts in Neapel als Geiſtlicher lebend, iſt bemerkenswerth als derjenige, welcher das erſte bekannte Muſik-Conſervatorium ſtiftete. Es war dies das della Madonna di Loreto genannte, zu Neapel im J. 1537 eröffnet, nachdem T. die Mittel dazu durch Aufopferung ſeines eigenen Vermögens nicht nur, ſondern auch durch perſönliches Sammeln von Beiträgen in Neapel und Umgegend zuſammengebracht hatte. Das Loreto-Conſervatorium iſt für alle nachherigen derartigen Anſtalten in Neapel ſelbſt und dem übrigen Italien Muſter geweſen.

Tarantella. In den ſüdlichen Ländern Europa's, und vorzüglich in Italien, am häufigſten in der Gegend von Taranto (woher auch der Name), wird eine große Spinne angetroffen, die Tarantel heißt. Von dem Biſſe dieſer Spinne erzählte man ehemals, daß er den davon Getroffenen in Raſerei verſetze, welche nur dann nachlaſſe, wenn man ihm recht lange eine gewiſſe Muſik vorſpiele, und dieſe Muſik oder Melodie, welche beſonders in der Provinz Apulien zu Hauſe iſt, nannte man Tarantella (einige ſolcher Melodien theilt Athan. Kircher in ſeiner „Ars magnetica", Rom 1654, mit). Die Geſtochenen oder Gebiſſenen ſollen nach derſelben ſo lange tanzen, bis ſie in den heftigſten Schweiß gerathen und endlich vor Ermattung niederfallen. Mit Recht aber hält man die ganze Sache an und für ſich für eine Erdichtung, oder war es eine Betrügerei von Gauklern und dergleichen Leuten. Indeß hat man in Italien den Namen Tarantella beibehalten, und verſteht darunter einen Tanz, der vornehmlich im Tarentiniſchen und in Neapel bei den niederen Volksklaſſen gebräuchlich iſt. Sein Charakter athmet Leidenſchaftlichkeit, und demgemäß iſt auch ſeine Melodie in einem ſchnellen $^6/_8$-Takt geſetzt; zur Hervorhebung der rhythmiſchen Accente dienen Kaſtagnetten und vor allen Dingen das Tambourin. Auber in ſeiner „Stummen von Portici" hat dieſen Tanz ſeiner Weſenheit nach vortrefflich reproduzirt.

Tarchi (ſpr. —ki), Angelo, geb. zu Neapel im J. 1760, machte ſeine muſikaliſchen Studien auf dem Conſervatorium della Pietà daſelbſt und war vor Allen Tarantino ſein Lehrer im Geſang, und Sala in der Kompoſition. Noch bevor er die genannte Anſtalt verließ, ſchrieb er 1781 die Oper „L'Architetto" und 1783 „La Caccia di Enrico IV.", welche auch aufgeführt wurden. Dann folgten bis zum Jahre 1789 noch zwanzig andere Opern, ernſte und komiſche, die auf verſchiedenen italieniſchen Bühnen zumeiſt mit Glück gegeben wurden und ſeinen Ruf ſo verbreitet hatten, daß er zu Anfang des Jahres 1789 nach London berufen wurde, um dort „Il Disertore" und „Alessandro nell' Indie" zu komponiren und in Scene zu bringen. Noch in demſelben Jahre wieder nach Italien zurückgekehrt, ſchrieb er bis ins Jahr 1797 wieder an ſechszehn Opern für verſchiedene Theater dieſes Landes, war auch 1791 einmal in Paris und brachte dort „Don Chisciotte" auf die Bühne. Die Kriegs-

Digitized by Google

unruhen des Jahres 1797 veranlaßten ihn, nach Paris überzusiedeln, und hier verfaßte er bis ins Jahr 1802 für die Opéra-comique und das Theater Feydeau: „Le Cabriolet jaune“, „Le Trente et Quarante“, „Aurore de Gusmann“, „D'auberge en auberge“, „Une aventure de Saint-Foix“ und „Astolphe et Alba“, die aber nur zum kleinsten Theil gefielen und ihm darum das Arbeiten fürs Theater verleideten. Er beschäftigte sich demnach fortan nur mit Unterrichtgeben im Gesang und in der Komposition, und starb am 19. August 1814 zu Paris, vollständig der Vergessenheit anheimgefallen. Zu bemerken ist noch, daß er auch Kirchensachen verschiedener Art komponirt hat.

Tardando oder **tardato**, dasselbe was Ritardando (s. d.).

Tarditi, Paolo, geb. zu Rom in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war noch um 1620 Kapellmeister an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli in Rom, und hat als solcher viele achtstimmige Kompositionen geliefert, die sehr geschätzt waren. Auch gehört er zu den Ersten, welche den durch Caccini, Peri und Monteverde aufgebrachten weltlich-recitativischen Styl adoptirten. — Ein anderer Tarditi, Orazio mit Vornamen, war um die Mitte des 17ten Jahrhunderts Kapellmeister an der Kathedrale von Faenza und hat zahlreiche Sammlungen von Kirchenwerken — Messen, Psalmen, Motetten u. s. w. — in den Druck gegeben.

Tare, eine indische Trompete von dumpfem, klagendem Ton, die im Aeußern unsrer Posaune ziemlich ähnlich ist und meistens bei Trauerfeierlichkeiten gebraucht wird.

Tartaglini, (spr. —taljini), Ippolito, ein römischer Tonsetzer, lebte in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts und wurde 1575 Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria Maggiore. Diese Stelle legte er nach zweien Jahren wieder nieder und war noch 1588 am Leben, denn in diesem Jahre gab er noch eine Sammlung Madrigalen seiner Komposition heraus (bei Gardano in Rom). Ein Madrigal von ihm befindet sich auch in der Kollektion „Dodici Affetti“ (Rom, 1585).

Tartini, Giuseppe, einer der größten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, auch berühmter Theoretiker und Komponist. Er wurde zu Pirano in Istrien am 12. April 1692 geboren. Seine Eltern wollten, daß er sich dem geistlichen Stande widme und schickten ihn anfangs in die Schule der Priester des Oratorio di S. Filippo Neri, nachher in die der Padri delle scuole pie zu Capo d'Istria, wo er die Humaniora absolvirte und nebenbei ein wenig Musik, namentlich Violinspiel erlernte, vor allen Dingen aber der Fechtkunst sich mit Eifer und Erfolg ergab. Als er nun nach absolvirtem Schulbesuch dem Wunsche seiner Eltern gemäß in ein Minoritenkloster treten sollte, erklärte er ganz entschieden seine Abneigung gegen den geistlichen Stand, und den Eltern blieb nichts übrig, als ihr ursprüngliches Projekt aufzugeben und ihn — 1710 — nach Padua zu schicken, damit er daselbst die Rechte studire. Sein Leben auf der genannten Hochschule war nicht das allersolideste: er besuchte wohl die Hörsäle, weit mehr aber noch den Fechtboden, wurde im Bewußtsein seiner

Digitized by Google

Waffengeschicklichkeit ein Händelsucher und trieb sonst noch lose Streiche in Menge. Endlich verheirathete er sich sogar heimlich mit einem Mädchen aus der Familie des Kardinals Cornaro (damaligen Bischofs von Padua), und als die Sache auskam, mußte er flüchten. In Assisi fand er durch einen Anverwandten heimliche Aufnahme in einem Minoritenkloster; hier blieb er zwei Jahre lang, benutzte diese Zeit zur Ausbildung seines Violinspiels, erhielt auch durch den Pater Boëmo, Organisten des Klosters, Unterweisung in der Tonsetzkunst, und wurde überhaupt, was seinen Charakter und sein Inneres betraf, vollständig umgewandelt — der Frieden des Klosters, die Beschäftigung mit der Kunst sänftigte seine Leidenschaften und versittlichte ihn. Durch einen Zufall wurde sein Aufenthalt entdeckt: an einem Festtage nämlich spielte er in der Klosterkirche ein Violinsolo; ein Windstoß hob den Vorhang, hinter dem er verborgen war, in die Höhe, und ein Paduaner erkannte ihn somit, hielt auch mit seiner Entdeckung nicht hinter dem Berge. Der Groll seitens der Familie seiner Frau hatte sich innerhalb der zwei Jahre aber etwas gelegt, man sah die Sache milder an und gestattete endlich T. nach Padua zurückzukehren und fortan mit seiner Frau zu leben. In Gesellschaft derselben ging er dann nach nicht langer Zeit nach Venedig, und hier hörte er den berühmten Violinspieler Veracini, dessen Virtuosität ihn nicht nur entzückte, sondern ihm auch zugleich über Vieles, was ihm selbst noch fehlte, die Augen öffnete. Dies zu erlangen, war nun sein Ziel; er schickte deshalb, um ganz ungestört zu arbeiten, seine Frau zu seinen Eltern nach Pirano, er selbst aber zog sich (1714) nach Ancona zurück und warf sich namentlich hier auf die Studien der Bogenführung, für die er denn auch ganz neue Prinzipien entdeckte und feststellte. Ferner führten seine Studien ihn auf die Entdeckung des Phänomens vom „dritten Klange" oder vom Mitklingen eines tieferen Tones, wenn zwei höhere konsonirende angestrichen werden, welches Phänomen nachgehends das Prinzip wurde, auf welches er alle Lehre der musikalischen Harmonie bauete. Als er aus seiner Zurückgezogenheit hervortrat, war er ein gemachter Künstler und wurde 1721 als erster Geiger bei der Kirche S. Antonio in Padua angestellt. Sein Ruf stieg mehr und mehr, und demzufolge ward er zu den Krönungsfeierlichkeiten von Carl VI. nach Prag berufen, wohin er in Gesellschaft seines Freundes, des Violoncellisten Antonio Vandini, ging, mit welchem zugleich er sich unter sehr vortheilhaften Bedingungen auf zwei Jahre für die Dienste des kunstsinnigen Grafen Kinsky engagiren ließ. Nach Padua zurückgekehrt, errichtete er 1728 jene weltberühmte Musik- und hauptsächlich Violinschule, aus welcher so viele treffliche Künstler hervorgingen, daß die Italiener ihn deshalb gewöhnlich nur il maestro delle nazioni (den Lehrer der Nationen) nannten. (Anzuführen sind besonders von seinen Schülern: Nardini, Pasqualino Bini, Ferrari, die Franzosen Pagin und Lahaussaye u. s. w.) Ueberhaupt verließ er Padua nicht wieder trotz glänzendster Anerbietungen, die ihm von anderswo gemacht wurden; er blieb bei seiner Schule und seiner Kirchenstelle bis zu seinem am 16. Februar 1770 erfolgten Tode. — Sein System der Harmonie, auf den „dritten Klang" begründet, wie schon oben erwähnt wurde, legte T. nieder in dem „Trattato di musica secondo la vera scienza dell'

Digitized by Google

armonia“ (Padua, 1754) und in De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere“ (Padua, 1767). Die handgreiflichen Irrthümer, die in diesem System neben manchem Scharfsinnigen sich vorfinden, erfuhren heftige Widerlegungen, zuerst von Le Serre in Genf, und gegen diesen verfaßte T. eine, aber keineswegs stichhaltige Antikritik unter dem Titel: „Riposta di Gius. Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra“ (Venedig, 1767). Ferner existirt noch von ihm ein Brief über das Violinspiel an seine Schülerin Maddalena Lombardini, spätere Madame de Sirmen (s. d.), welcher zuerst einige Monate nach seinem Tode in der „Europa letteraria“ erschien unter dem Titel: „Lettera alla Signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino“, nachher aber besonders abgedruckt und auch ins Französische und Deutsche übersetzt wurde. — Von seinen zahlreichen und sich durch einen gewissen nobeln Schwung auszeichnenden Violinkompositionen sind ungefähr 10 Sammlungen Konzerte und Sonaten von 1734 an im Druck erschienen; außerdem hinterließ er im Manuscript ein Streichtrio, 127 Violin-Konzerte und 48 Sonaten. Unter den letzteren befand sich auch die berühmte, später öfter aufgelegte sogen. „Teufels-Sonate“ (franz. Sonate oder Trille du Diable). Ueber die Entstehung derselben berichtet der berühmte Astronom Lalande nach T's eigenen Worten Folgendes: es habe dem T. im J. 1713 geträumt, einen Pakt mit dem Teufel geschlossen und diesen allen seinen Wünschen willfährig gemacht zu haben; es sei ihm auch eingefallen, dem Bösen seine Violine zu geben, damit er ihm Etwas vorspiele, und er habe da eine so wunderbare Sonate gehört, wie ihm noch keine vorgekommen. Einen Theil des Gehörten suchte er nach dem Erwachen aus dem Traume festzuhalten, und so wurde die Sonate, die er selber nachher die „Teufelssonate“ nannte. — Zu erwähnen ist noch, daß T. für die päpstliche Kapelle im J. 1768 ein Miserere komponirt hat, das aber bei der Aufführung kein Glück machte und auch fernerhin nicht wieder zu Gehör gebracht wurde; ferner, daß er für seine Schüler noch eine Schule der zu seiner Zeit üblichen Verzierungen verfaßt hat, die 1782 zu Paris auch in einer französischen Bearbeitung durch Pietro Deny herauskam.

Taskin (spr. —keng), Pascal, geb. um 1730 zu Theux im Bisthum Lüttich, kam als junger Mensch nach Paris und trat bei dem Klavier-Instrumentenmacher Blanchet in die Lehre. Desselben Fabrik übernahm er nachgehends und schwang sich zu einem der geachtetsten Meister seiner Kunst empor, als welcher er, neben anderen Verbesserungen und Erfindungen am Klavier, im J. 1768 auch die des Clavecin à peau de buffle (s. Fortepiano) machte. Von 1781 an bis zum Sturz des Königthums in Frankreich hatte er den Titel als Hofinstrumentenmacher und Garde des instrumens du Roi (Aufseher über die königlichen Instrumente). Gestorben ist er im J. 1795. — Ein Neffe von ihm, Henri Joseph T., geb. 1779 zu Versailles, lebte nachgehends als Klavierlehrer zu Paris und gab auch daselbst verschiedene Pianofortesachen — ein Konzert, Trio's, Variationen, Fantasien u. s. w. — heraus. Gestorben ist er im J. 1837.

Digitized by Google

Taſtatur, daſſelbe was Claviatur, ſ. auch Taſte.

Taſtaturſchrauben, ſind in der Orgel die Stückchen Draht an den Abſtrakten, an welche eine Schraube gedreht iſt, und vermittels welcher jede Abſtrakte an den Clavis dergeſtalt angehängt iſt, daß dieſer nach Belieben höher und tiefer geſchraubt werden kann.

Taſte oder **Clavis,** derjenige Theil an Klavier- und denen ähnlichen Inſtrumenten, durch deſſen Niederdruck überhaupt der Ton hervorgebracht wird. Der Name Taſte rührt daher, weil dieſer Theil des Inſtruments von den Fingern (Pedaltaſten von den Füßen) angetaſtet wird, und der Name Clavis mag von der Orgel hergeleitet ſein, wo durch den Niederdruck der Taſten die Cancellen gewiſſermaßen aufgeſchloſſen werden. Uebrigens iſt der Name Taſte gebräuchlicher als Clavis. Natürlich hat ein Inſtrument ſo viel Taſten, als es Töne hat, denn jede Taſte kann nur einen Ton hervorbringen. Sämmtliche Taſten eines Inſtruments zuſammen, ihren Inbegriff, nennt man die Taſtatur oder Claviatur. Bei den eigentlichen Klavieren und Fortepiano's iſt der Bau dieſer Claviatur von größter Wichtigkeit und mancherlei Schwierigkeiten unterworfen. Ein großer Theil der Güte des Inſtruments, ſeine Spielart, ob leicht oder ſchwer, präcis oder nicht, hängt davon ab. Weniger iſt das der Fall bei den Orgeln und den übrigen Taſteninſtrumenten, wo nur darauf zu ſehen iſt, daß durch den Niederdruck der Taſte demjenigen Theile die gehörige Thätigkeit geſtattet wird, der tonerregend auf den klingenden Körper wirkt, wie z. B. bei der Orgel nur darauf, daß durch den Niederdruck der Taſte das Ventil gehörig aufgezogen wird, damit der Wind frei und mit Kraft in die Cancelle ſtrömen kann. Bei einem Fortepiano z. B. aber muß Schwere, Lage, kurz Alles an der Taſte, ihre ganze Geſtalt und Form in dem genaueſten Verhältniſſe ſtehen zu der übrigen Mechanik, welche tonerregend auf die Saiten wirkt. Der hintere Theil der Taſte ſoll nur ein klein wenig zu ſchwer oder zu leicht ſein gegen den vordern vor dem Wagebalken, und die richtige Spielart iſt geſtört. Man hat kurze und lange Taſten auf den Inſtrumenten, jene ſind die für die abgeleiteten Töne cis, dis, fis ꝛc., und dieſe die für die natürlichen Töne. Die Benennung ſchwarze und weiße Taſten für dieſelben iſt falſch, da auf die Farbe des Holzes oder Knochens, womit ſie belegt ſind, durchaus nichts ankommt. Sie könnten auch anders gefärbt ſein. Beſſer iſt die Benennung Ober- und Untertaſten. Zu den Eigenſchaften einer gut gefertigten Claviatur gehört insbeſondere auch noch, daß die Taſten weder zu nah an einander noch zu weit von einander entfernt liegen. Iſt jenes der Fall, ſo entſteht leicht ein Klappern, indem die Taſten beim ſchnellen Niederdrücken an einander ſchlagen, und durch dieſes wird die Deutlichkeit des Spieles leicht erſchwert, da alsdann, namentlich bei Läufen, die Finger oft an die Ecken der Taſten anſtoßen. Daß die Taſten mit dem beſten und härteſten Holze oder Knochen belegt werden, iſt für ihre eigene Dauer nothwendig. Am ſchicklichſten dazu iſt Ebenholz und Elfenbein; anderes Material ſpielt ſich oft in wenigen Jahren ſchon durch.

Taſtenguitarre, ſ. Guitarre.

Taſtenharmonika, ſ. Harmonika.

Digitized by Google

Tasteninstrumente, sind alle solche Instrumente, deren Töne mittels Tasten hervorgebracht werden. S. Instrument.

Tasto solo (ital.) — die Taste allein; kommt in der Generalbaßschrift bisweilen vor und bedeutet, daß der Spieler zu dem Grundtone nicht einen Akkord greifen, sondern diesen Grundton allein anschlagen soll.

Taubenmerkl, Michael, geb. 1748 und gestorben 1813 oder 1814 als Priester und Organist an der Pfarrkirche zu Amberg in der Oberpfalz, hatte einen großen Ruf als Orgelspieler.

Tauber (nach Anderen auch Taubert), Johann Friedrich, geb. zu Naumburg an der Saale um 1750, bildete sich unter Götze in Dresden zum Flötisten und wurde als solcher nachgehends in der Kapelle des Fürsten von Bernburg angestellt. In den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts machte er auf Kunstreisen durch Deutschland durch seine Fertigkeit und seinen schönen Ton Aufsehen; eines Brustleidens wegen mußte er jedoch 1801 das Blasen ganz aufgeben, und im Mai 1803 raffte ihn der Tod hinweg. Flöten-Konzerte und Variationen seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Taubert, Wilhelm, oder vollständiger Carl Gottfried Wilhelm, geb. zu Berlin am 23. März 1811, entwickelte frühzeitig musikalische Anlagen und erhielt demzufolge den ersten Klavier-Unterricht bei Neithardt, dem jetzigen Dirigenten des Domchors. Durch die Vermittelung des Generals von Witzleben wurde er dann der Unterweisung Ludwig Bergers auf dem Klavier und Bernhard Kleins in der Komposition übergeben. Mit 13 Jahren trat er zum ersten Male öffentlich auf und bezog in seinem 16ten Jahre die berliner Universität behufs philosophischer Studien, und wirkte dann als Musiklehrer, als solcher im Verlauf mehrerer Jahre sich zur ersten und geachtetsten Stelle emporschwingend. Mit dem Titel eines königl. Musikdirektors beehrt, ward er 1831 zur Leitung der berliner Hofkonzerte ausersehen, und noch in demselben Jahre kam seine erste Sinfonie (C-Dur) zur Aufführung, der im Januar 1832 seine erste Oper „Die Kirmeß" (Text von Eduard Devrient) folgte. 1833 machte er eine Kunstreise nach Leipzig und Dresden, und reussirte besonders mit seinem Klavier-Konzert (gestochen als Op. 18). Das Jahr 1834 ist bezeichnet durch die Musik zu Ed. Devrients Schauspiel „Das graue Männlein", durch die Oper „Der Zigeuner" (Text ebenfalls von Devrient) und endlich durch seine Vermählung mit Wilhelmine Schechner, der Schwester der berühmten Sängerin Nanette Schechner. In das Jahr 1836 fällt eine größere Reise nach England, Schottland, Holland, dem Rhein 2c., und nach der Rückkehr von derselben entstanden sein erstes Trio (Op. 32), die „Souvenirs d'Ecosse" und die 12 Konzert-Etüden (Op. 40). Im Jahre 1839 machte er in München als Klavierspieler Glück, besonders mit seiner „Campanella", besorgte auch noch in demselben Jahre die Herausgabe von Bergers Nachlaß, und 1840 entstanden die ersten seiner beliebten und wirklich auch allerliebsten „Kinderlieder", die bis heute auf die Zahl von 84 (in 7 Heften) angewachsen sind. Im Februar des Jahres 1842 kam die einaktige Oper „Marquis und Dieb" zur Aufführung, und mit dem 1. Juni desselben Jahres trat er in das durch Mösers Tod erledigte

Digitized by Google

Kapellmeisteramt bei der königl. Oper zu Berlin, sowie auch in dieses Jahr noch eine Fest-Kantate zu des Königs Geburtstag und ein Festspiel zur 100jährigen Feier der Einweihung des berliner Opernhauses fallen. Im Winter 1842 auf 1843 rief er die Sinfonie-Soireen der königl. Kapelle ins Leben, die für Berlin mit der Zeit das wurden, was für Leipzig die Gewandhaus-Konzerte sind, und die mit Recht Recht beim berliner Publikum als sein vorzüglichstes Konzert-Institut in großer Gunst stehen. Die Jahre 1843, 1845 und 1846 brachten an größeren Schöpfungen: die Musik zur „Medea" des Euripides, die zu Tiecks „Blaubart" (die Ouverture dazu bereits 1837 komponirt) und die Sinfonie in F-Dur (Op. 69). Im letztgenanntem Jahre ging er mit Jenny Lind nach Wien und produzirte sich daselbst als Komponist, Virtuos und Dirigent. 1850 entstand die Sinfonie in H-Moll (Op. 80), 1852 das „Vaterunser" von Klopstock; 1853 (am 9. Oktober) wurde die Oper „Joggeli" (Text von Hans Köster) aufgeführt und 1854 ein Festspiel zur silbernen Hochzeitsfeier des jetzigen Königspaares; in die Jahre 1855 nnd 1856 fallen die Sinfonie in C-Moll (Op. 113) und die Musik zu Shakespeare's „Sturm", welcher nach Dingelstedts scenischer Einrichtung eben mit der genannten Musik im November 1856 zu München gegeben wurde. Von T's Produktionen seit 1857 sind endlich noch anzuführen: die Oper „Macbeth" (Text von Eggers, im November 1857 zuerst in Berlin aufgeführt), eine Kantate zu Rauchs Gedächtnißfeier, eine Festode zur 50jährigen Jubelfeier der berliner Universität (am 16. Oktober 1860), eine Konzert-Ouverture, betitelt: „Aus Tausend und eine Nacht" (das neueste größere Werk T's). — Gedruckt sind 133 Werke von Taubert: zwischen 60 und 70 für Klavier mit und ohne Begleitung; 3 Sinfonien in Partitur, 3 Streichquartette, weit über 300 Lieder (in 50—60 Heften) und etwa 10 Klavierauszüge von Opern und Sinfonien. — Als Klavierspieler wie als Komponist gehört T. zu den feinsinnigsten und durchgebildetsten Künstlern unseres Jahrhunderts. Das Graziöse, Feingesponnene, Zart-Anmuthige und Naive ist seine größte Stärke, und darum leistet er auch im kleineren Klavierstück (Charakterstück, Lied ohne Worte u. s. w.) und im Liede das Vorzüglichste; für die größereu Formen, also in der Sinfonie, der Oper ꝛc. vermag er nicht hinreichend den Schwung, die Passion und das Pathos aufzubringen.

Tausch, Franz, berühmter Klarinett-Virtuos, geboren zu Heidelberg am 26. Dezember 1762. Sein Vater war daselbst Musiker an einer Kirche und unterrichtete ihn vom 4ten Jahre ab im Violinspielen und vom 6ten ab auf der Klarinette. Im Alter von 8 Jahren bereits konnte sich Franz vor dem Hofe in Mannheim (wohin sein Vater als Kapellmitglied versetzt worden war) hören lassen, und wirkte von da ab, theils auf der Violine, theils auf der Klarinette, in der mannheimer Kapelle mit, bis er 1777 als wirklicher Kapellist angestellt wurde und als solcher dem pfälzischen Hofe nach München folgte. 1780 reiste er mit Winter auf ein halbes Jahr nach Wien; 1781 verheirathete er sich mit der Klavierspielerin Hammer (einer Tochter des Hofkriegsrathes v. Hammer); 1784 unternahm er eine erfolgreiche Kunstreise nach Berlin, Dresden und anderen deutschen Städten, und 1790 wurde er nach Berlin in die Kapelle der Königin

Digitized by Google

berufen. 1792 übernahm er die Leitung des im Hôtel de Paris bestehenden Konzertes, machte 1796 seine letzte Kunstreise nach Hamburg und anderen norddeutschen Städten, und trat, nachdem die Kapelle der Königin von Preußen eingegangen, in die des Königs über. Gest. ist er zu Berlin am 9. Februar 1817. Durch schönen Ton, große Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag war sein Spiel höchst ausgezeichnet, und auch als Komponist für sein Instrument war er beliebt. Es erschienen von ihm Konzerte und andere Stücke für Klarinette, dann Quartette für 2 Bassethörner und 2 Fagotten, Märsche für Harmoniemusik u. s. w. im Druck. — Ein Sohn von ihm hatte ebenfalls als Klarinettist einen bedeutenden Ruf und wirkte noch zu Ende der 30er Jahre als Kammermusikus in der königl. Kapelle zu Berlin.

Tausch, Julius, geb. zu Dessau als der Sohn eines dortigen Kammermusikus am 15. April 1827, bildete sich unter verschiedenen Lehrern in seiner Vaterstadt (namentlich unter Ludw. Fritzsch) zu einem tüchtigen Klavierspieler und besuchte von 1842 bis 1844 Fr. Schneiders Musikschule. Darauf ging er noch von 1844 bis 1846 auf das Conservatorium nach Leipzig, und wandte sich dann nach Düsseldorf, wo er zuerst als Musiklehrer wirkte, seit 1855 aber als städtischer Musikdirektor angestellt ist. Sein Klavierspiel und überhaupt sein ganzes musikalisches Streben ist ein solides und gediegenes, sowie er in einer Ouverture, in Liedern für eine und mehrere Singstimmen, in einem Duo für Klavier und Violine ein wackeres Kompositionstalent bekundet hat.

Tausig, Aloys, geb. zu Prag im J. 1820, ging zur Ausbildung seines Klavierspiels nach Wien, wo zuerst Bocklet und dann einige Zeit Thalberg seine Lehrer wurden, und trat bereits 1833 daselbst öffentlich auf, worauf er 1837 eine Kunstreise durch Deutschland machte, die vielen Erfolg hatte. Nachdem er hierauf einige Jahre in seiner Vaterstadt Prag als Musiklehrer gelebt hatte, ging er um 1840 in gleicher Eigenschaft nach Warschau, wo er gegenwärtig noch lebt. Sein Spiel wird als glänzend und elegant gerühmt. — Ein Sohn von ihm, Carl T., geb. zu Warschau im J. 1841, fängt ebenfalls jetzt an, sich als Klavierspieler einen Namen zu machen. Seine letzte Ausbildung hat er bei Liszt in Weimar erhalten, dessen Richtung in Spiel und Komposition er sich auch mit Leib und Seele ergeben hat. Eine von ihm in den Druck gegebene Klavier-Fantasie, betitelt: „Das Geisterschiff", bekundet mehr Zuchtlosigkeit, als Talent.

Tauwitz, Eduard, geb. 1814 zu Glatz, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und studirte dann dem Wunsche seiner Eltern gemäß zu Breslau die Rechte. Von jeher indeß hatte er Lust und Anlagen zur Musik gezeigt und auch darin gründliche Unterweisung erhalten, sowie er ferner mit Liebe und Eifer neben seinen Gymnasial- und Universitätsstudien die Kunst fortgetrieben hatte. So wurde er denn für fähig gehalten, den akademischen Musikverein in Breslau noch als Student zu dirigiren, behielt auch nach absolvirtem Universitätskursus und nach Aufgeben der Juristen-Carrière die Leitung dieses Vereines bei, und widmete sich überhaupt fortan ausschließlich der Musik. Zu Ende des Jahres 1838 ging er von Breslau weg nach Wilna, wo er eine Stelle als Musiklehrer

Digitized by Google

annahm, und seit 1850 fungirt er als Kapellmeister am Stadttheater zu Prag. Er hat vorzugsweise Vokalsachen komponirt, und manche seiner ein- und mehrstimmigen Lieder erfreuen sich vieler Beliebtheit.

Tavares, Manoel, geb. zu Portalegre in Portugal, blühte als Komponist besonders um 1625 und war zuerst Sänger in der Kapelle des Königs Johann III. von Portugal, wurde dann Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Murcia (in Spanien), und kam endlich in gleicher Eigenschaft nach Cuença, wo er auch starb. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit in Portugal und Spanien sehr geschätzt. — Nicolao T., wahrscheinlich ein Bruder oder Verwandter des Manoel und ebenfalls zu Portalegre geb., war zuerst Kapellmeister in Cadiz, dann zu Cuença, wo er auch starb. Kirchenkompositionen von ihm waren ebenfalls vorhanden und geschätzt.

Tayber, s. Teyber.

Technik (aus dem Griechischen), ist diejenige Kunstlehre, welche den materiellen Theil der Kunst, also auch der Musik, behandelt, die Geschicklichkeit in der Behandlung des Materials beibringt. Die erlangte Fertigkeit selbst in dem Handhaben der Kunstmittel wird auch oft Technik genannt, und man spricht in diesem Sinne z. E. von der Technik eines Instrumentisten oder von der eines Komponisten ꝛc.

Tedeschi (spr. —ki), Giovanni, mit dem Beinamen Amadori (aber nicht zu verwechseln mit dem Komponisten Giuseppe Amadori), ein vorzüglicher Sänger aus der Schule des Bernacchi zu Bologna. Nachdem er mehrere Jahre in den Diensten des Königs von Neapel gestanden, auch eine Zeit lang Impressario des San Carlo-Theaters in Neapel gewesen, reiste er in den Jahren 1754 und 1755 in Deutschland, und sang namentlich in Berlin in verschiedenen Graun'schen Opern. Nach Italien zurückgekehrt, errichtete er in Rom eine Singschule, aus der viele treffliche Künstler hervorgingen, und war in genannter Stadt als sehr alter Mann noch 1775 am Leben.

Tedesco, Ignaz Amadé, ein moderner Klaviervirtuos und Komponist, geb. zu Prag im J. 1817. Sehr frühzeitig offenbarten sich bei ihm musikalische Anlagen, denen zufolge sein Vater ihm von einem obscuren Lehrer Klavier-Unterricht ertheilen ließ; seine ungewöhnlichen Fortschritte aber machten, daß er der Leitung des Kapellmeisters Triebensee übergeben wurde, der ihn so weit brachte, daß er mit 12 Jahren sich öffentlich hören lassen konnte. Mit 13 Jahren ließ er sich mit Erfolg in Wien hören, ging dann wieder nach Prag zurück, wo er bei Tomaschek noch Komposition und Klavier studirte, dabei auch hin und wieder in Konzerten auftrat, war 1835 zum zweiten Male in Wien, daselbst konzertirend, und machte endlich 1836 einen Kunstausflug nach Deutschland, ohne jedoch mit seinem Spiel sonderlich durchzuschlagen. Darauf lebte er, meist kränklich, bis 1840 wieder in Prag; nach seiner Wiederherstellung aber ging er nach Süd-Rußland und speziell nach Odessa, unterwegs in den größeren Städten, z. E. in Lemberg, Czernowitz, Jassy Konzerte gebend. In Odessa wurde er bald der gesuchteste und bestbezahlte Klavierlehrer, blieb auch daselbst bis ins Jahr 1847, worauf er noch in demselben Jahre wieder in Oesterreich und

Digitized by Google

Ungarn Konzerte gab. 1848 lebte er einige Zeit in Hamburg, reiste dann wieder in Deutschland umher und ist schließlich wohl wieder nach Odessa zurückgegangen. — Sein Spiel ist fertig und elegant, und seine Kompositionen — meist in Salonsachen bestehend — klingen recht nett, haben aber auf Bedeutsamkeit sonst weiter keine Ansprüche zu machen.

Te Deum laudamus, gewöhnlich auch nur Te Deum, s. Ambrosianischer Gesang.

Tegetmeyer, Georg, geb. zu Hadersleben bei Halberstadt am 20. Januar 1687, erhielt den ersten musikalischen Unterricht von dem Organisten seines Geburtsortes, Jakob Delius, und dann wurde der Domorganist Steinbrück in Halberstadt sein Lehrer. Nachdem er eine Zeit lang den Organistendienst an der Frauenkirche in Halberstadt versehen hatte, reiste er von 1703 bis 1707 als Orgelvirtuos und erwarb sich ausgebreiteten Ruf; darauf ward er 1708 Organist zu Hornburg, 1711 Hoforganist zu Quedlinburg und 1715 endlich Domorganist in Magdeburg. Hier starb er, den Ruf als großer Orgelmeister hinterlassend, um 1750.

Teixeira, Antonio, geb. zu Lissabon im J. 1707, wurde seines außergewöhnlichen Musiktalents wegen vom König von Portugal schon mit 9 Jahren nach Rom geschickt, um daselbst seine Studien zu machen. Als Meister kehrte er 1728 nach Lissabon zurück, machte durch seine Kompositionen ungemeines Aufsehen und wurde Kantor und Musikdirektor an der Patriarchalkirche in genannter Stadt. Diese Stellen behielt er bis zu seinem Tode, dessen Zeit aber nicht bekannt ist. Seine Kompositionen, vornehmlich Kirchensachen, werden vorzüglich genannt, sind aber Manuscript geblieben.

Telemann, Georg Philipp, ehedem berühmter Komponist, geboren am 14. März 1681 zu Magdeburg (und nicht zu Hildesheim, wie Einige angeben), besuchte bis zu dem Jahre 1700 die Schulen zu Magdeburg, Hildesheim und Zellerfeld, und hatte in der angegebenen Zeit sein ungewöhnliches Musiktalent durch Selbststudium schon zu solcher Ausbildung gebracht, daß er nicht nur als 12jähriger Knabe in Magdeburg eine Oper komponirte, sondern auch während seines Aufenthaltes in Hildesheim in der dasigen Gotthardinerkirche die Musiken dirigirte. 1700 bezog er die Universität Leipzig, um schöne Wissenschaften zu studiren, wurde schon das Jahr darauf Musikdirektor und Organist an der Neukirche daselbst und verweilte überhaupt bis zum Jahre 1704 in Leipzig, neben seinen musikalischen Funktionen doch auch fleißig den Wissenschaften und namentlich dem Sprachstudium obliegend. Im J. 1704 wurde er Kapellmeister des Grafen von Promnitz in Sorau, bekleidete diese Stelle bis 1708, während dieser Zeit durch den Umgang mit dem gelehrten Kantor Printz viel profitirend, und wurde dann als Hof-Konzertmeister nach Eisenach berufen, wo er nach nicht langer Zeit dem Kapellmeister Pantaleon Habenstreit im Amte folgte. 1711 verließ er Eisenach und kam als Kapellmeister an der Barfüßer- und Katharinenkirche nach Frankfurt a. M., welche Stelle er nach 4jähriger Verwaltung aufgab und mit der eines Hofkapellmeisters in Bayreuth vertauschte. Endlich im J. 1701, nachdem Gerstenbüttel in Hamburg gestorben war, erhielt er dessen Stelle

Digitized by Google

als Kantor und Musikdirektor, und blieb auch sein übriges Leben lang (einige Reisen abgerechnet, z. B. 1737 nach Paris) in Hamburg, mit Beibehaltung seines Titels als eisenachischer und bayreuthischer Kapellmeister. Gestorben ist er hochgeehrt und geschätzt am 25. Juni 1767. — T. war einer der durchgebildetsten Künstler seiner Zeit, und daß er dies gewesen, hat er nur sich selber zu verdanken; denn außer der nothdürftigen musikalischen Unterweisung, die er während seines Schulbesuches genossen, und derjenigen Belehrung, die er aus dem Umgang mit Printz in Sorau schöpfte, hat er niemals eigentlichen und geregelten Kompositions-Unterricht erhalten. Er förderte sein allerdings bedeutendes Talent durch Selbststudium guter Lehrbücher, durch fleißiges Lesen von Partituren (vornehmlich Lully's und Campra's) und durch aufmerksames Beobachten alles Dessen, was in der musikalischen Welt seiner Zeit vorging. Seine Stärke bestand vorzüglich in der Behandlung der Chöre und Recitative, sowie in dem gewandten Umspringen mit den Instrumenten. Seine Melodien in den Arien nnd Instrumentalsachen hingegen sind sehr häufig steif und trocken, sowie er von Flüchtigkeit der Arbeit und Schablonenhaftem der Manier nicht freizusprechen ist; eine übertriebene Neigung zur Tonmalerei theilt er mit vielen seiner Zeitgenossen. Einer der größten Vielschreiber, die es je gegeben, wußte er zuletzt selber nicht mehr, was er Alles komponirt. Von seiner enormen Fruchtbarkeit mag folgendes ungefähre Verzeichniß seiner Werke einen Begriff geben: 12 vollständige Jahrgänge Kirchenmusiken, 44 Passionsmusiken aus den Jahren 1722 bis 1767, 32 Einführungsmusiken (d. h. Musiken bei der Installation von Predigern ꝛc.), 33 sog. hamburger Kapitänsmusiken, wovon jede eine Sonate und ein Oratorium enthält, 20 Jubel-, Krönungs- nnd Einweihungsmusiken von 1723 bis 1764, 12 Trauermusiken, 14 Hochzeitsmusiken, eine Menge Oratorien und Kantaten (darunter als die besten: „Der Tod Jesu", „Die Auferstehung Christi", „Die Hirten zu Bethlehem", „Der Tag des Gerichts", „Das befreite Jerusalem", „Die Donnerode", „Das Lied Mirjams"), verschiedene Psalmen, über 40 Opern für die Theater zu Hamburg, Eisenach und Bayreuth, 600 Ouverturen, eine unzählbare Menge Stücke für Gesang und für Instrumente verschiedener Art. Nebenher machte er sich den Zeitvertreib, 29 Nummern (deren einzelne zuweilen 18 Ouverturen, Konzerte u. dergl. enthalten) selbst in Zinn zu graviren und dann abziehen zu lassen. Auf diese Weise sind viele von seinen noch gedruckt vorhandenen Kompositionen entstanden. Endlich ist noch zu erwähnen, daß T. sich zu verschiedenen seiner Vokalsachen auch selbst den Text verfertigt, und daß er in Mitzlers „Musikalische Bibliothek" einige theoretische Abhandlungen geliefert hat.

Telemann, Georg Michael, Enkel des Vorhergehenden, geb. am 20. April 1748 zu Plön in Holstein, wo sein Vater Prediger war. Als dieser ihm in seinem 7ten Jahre durch den Tod entrissen wurde, nahm ihn sein Großvater Georg Philipp T. zu sich und sorgte für seine wissenschaftliche und künstlerische Erziehung. Bis zum Jahre 1770 besuchte er in Hamburg die Schule, war auch in dieser Zeit schon so weit gekommen, daß er nach des Großvaters Tode bis zur Ankunft Ph. Em. Bach's die Besorgung der Kirchenmusiken übernehmen

Digitized by Google

konnte, und ging dann in dem angegebenen Jahre behufs des Studiums der Theologie nach Kiel. Nach absolvirtem akademischen Kursus kehrte er nach Hamburg zurück, erhielt aber bald darauf und ganz unvermuthet einen Ruf nach Riga als Kantor und Musikdirektor bei den dortigen Stadtkirchen und Lehrer an der Domschule. Diesen Ruf nahm er auch an und trat im November des Jahres 1773 noch in seine Aemter, welche er bis ins Jahr 1828, wo er in den Ruhestand versetzt wurde, treu und eifrig bekleidete. Gestorben ist er aber erst am 4. März 1831, den Ruf eines achtungswerthen Künstlers und Menschen hinterlassend. — Gedruckt ist von ihm: „Beitrag zur Kirchenmusik, bestehend in einer Anzahl geistlicher Chöre, wie auch für die Orgel eingerichteter Choräle und Fugen" (Königsberg und Leipzig, 1785); ferner ein Choralbuch zum seit 1810 eingeführten Riga'schen Gesangbuch (Mitau, 1812); „Unterricht im Generalbaßspielen auf der Orgel oder sonst einem Klavierinstrument" (Hamburg, 1773); endlich die kleine Schrift „Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchenliedes" (Riga, 1821).

Teliochord, s. Clagget.

Temperatur, die von der sympathetischen Erzeugung der Töne oder der Natur der Aliquottöne abweichende Stimmung der Instrumente und überhaupt die ganze Einrichtung unseres Tonsystems, nach der die Oktave in 12 halbe Töne getheilt wird und die feinen Unterschiede des Komma, der Diesis u. s. w. nicht in Betracht kommen. Weiteres darüber s. unter Stimmung.

Tempestoso (ital.) — stürmisch, heftig, ungestüm; eine Vortragsbezeichnung, die sich von selber erklärt.

Tempo. Die Geltung der Noten bestimmt die Länge der Töne und Pausen nur relativ; sie setzt nur fest, daß eine Note noch einmal so lang oder kurz sein solle u. s. w. als eine andere, nicht aber, wie lang sie absolut sein, wie viel Sekunden oder ein Wievieltel einer Sekunde sie gehalten werden müsse. Dies zu bestimmen, dienen besondere Angaben des Tempo oder Zeitmaßes. Die Bestimmung des Zeitmaßes erfolgt in zweierlei Art. Entweder nach astronomischer, mathematisch-präciser Angabe, und hierzu dient der Metronom (s. d.), oder durch eine gewisse Andeutung mittels gewisser Kunstworte, über deren Sinn eine allgemeine (allerdings nicht mathematisch-präcise und zuverlässige) Tradition und Gewohnheit in der musikalischen Welt herrscht. Diese letztere Tempobestimmung ist hier kürzlich zu besprechen. Man hat zur Bezeichnung des Tempo eine ganze Reihe von Kunstwörtern aufgesammelt, die dasselbe von der langsamen Bewegung durch viele Grade bis zur schnellsten andeuten sollen. Diese Abstufungen kann man zu besserer Orientirung auf fünf Klassen der Bewegung zurückführen, innerhalb deren freilich wieder verschiedene in einander überführende Grade stattfinden. Die erste Klasse ist die der sehr langsamen Bewegung, durch die Kunstwörter Largo assai, Largo, Grave, Adagio, Lento u. a. bezeichnet. Ihr folgt die mäßig langsame Bewegung, mit den Kunstwörtern Larghetto, Andante, Andantino, Sostenuto; dann die mittlere Bewegung, mit Andante con moto, Allegretto, Moderato; dann die lebhafte Bewegung, bezeichnet durch Allegro, con brio, vivace, animato; endlich die

Digitized by Google

sehr schnelle Bewegung mit den Bezeichnungen Allegro assai, Presto, Prestissimo u. s. w. Wir haben nur die gebräuchlichsten Kunstnamen gewählt, diese aber nach ihrer ungefähren Reihenfolge für die zunehmenden Grade der Schnelligkeit geordnet. Daß die Klassenabtheilung und die Anordnung der Grade indeß nicht unwidersprechlich feststeht, müssen wir übrigens um so mehr anerkennen, als die Anwendung der Kunstausdrücke in verschiedenen Zeiten und Ländern, bei verschiedenen Komponisten sich keineswegs ganz gleich geblieben ist, und absolute Bestimmtheit, wie schon gesagt, nur durch chronometrische (metronomische) Angaben erlangt werden kann. Dennoch werden jene Kunstausdrücke wenigstens neben, wenn nicht vor den chronometrischen Bezeichnungen ihre Stelle behaupten, weil sie in allen unseren Meisterwerken schon herrschen und neben der Zeitbestimmung auch Andeutung des Charakters abgeben. Ohnehin kommt es in künstlerischer Beziehung keineswegs auf genaueste mathematische Tempobestimmung an; eine solche ist nicht einmal absolut zu behaupten, da dasselbe Tonstück, je nach dem weitern oder begrenztern Raume, in dem es aufgeführt wird, nach der stärkern oder schwächern Besetzung, besonders aber nach der Stimmung des Moments bald etwas rascher, bald langsamer vorgetragen werden muß.

Tempo (ital.) — eigentlich Zeit, dann in der Musik insbesondere aber Zeitmaaß. — Tempo commodo — in einem bequemen Zeitmaaß, weder schleppend noch übereilt. — Tempo di prima (nämlich parte) — in der Bewegung des ersten Theils; kommt vor, wenn ein Theil oder eine Abtheilung eines Tonstückes in einer andern (schnellern oder langsamern) Bewegung als zu Anfang des Stückes oder sonst vorher vorgeschrieben war, vorgetragen worden ist, und nun der folgende Theil wieder in dem zuerst vorgeschriebenen oder früheren Tempo vorgetragen werden soll. Dasselbe ist Tempo primo oder primiero. — Tempo giusto (spr. —dschusto) — rechtes Zeitmaß, Bezeichnung, daß man das Tempo so schnell oder langsam nehmen soll, als beliebt oder gut dünkt; daß hierbei mehr an das richtige Gefühl und den guten Geschmack des Ausführers appellirt, als eine eigentliche Bestimmung getroffen wird, ist ersichtlich. — Tempo maggiore — größeres Zeitmaß, dasselbe was Allabreve (s. d.). — Tempo primo oder primiero s. Tempo di prima. — Tempo rubato — eigentlich geraubtes, entwendetes Zeitmaaß, eine Vortragsart, bei der eine Zeit lang die Geltung der einzelnen Töne nicht scharf beobachtet, sondern jeder unmerklich verlängert oder verkürzt werden soll, wodurch also ein gewisses Schwanken (aber mit Bewußtsein) der Bewegung, ein Sich-Gehenlassen herauskommt. Dieses Tempo rubato oder kurzweg Rubato kann, mit Sinn und Geschmack angewendet, von guter Wirkung sein, darf aber nicht so weit getrieben werden, daß alle Taktschranken aufgehoben werden und eine gänzliche Zerflossenheit und Verschwommenheit sich herausstellt.

Tempus (lat.), dasselbe was das ital. Tempo, also: Zeit, Zeitmaaß. — Tempus vacuum (leere Zeit) war bei den Alten eine Art Pause, welche bei solchen Versarten, denen am Ende eine Silbe mangelte, beobachtet werden mußte, um den Gang des Rhythmus oder Taktes gleichartig zu erhalten. War eine solche Pause kurz, d. h. galt sie nur eine Mora oder eine syllabische Zeit, so nannte man sie Limma, galt sie aber zwei Mora's oder eine lange Sylbe, so

Digitized by Google

hieß sie Prothesis. — Tempus perfectum und Tempus imperfectum, siehe Mensuralmusik.

Tenducci (spr. —dutschi), Giustino Ferdinando, vorzüglicher Sopransänger (Kastrat) des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Siena um 1736, fing 1756 an auf den Bühnen Italiens Furore zu machen, und wurde 1758 für die italienische Oper in London engagirt. Nach einigen Jahren kehrte er nach Italien zurück, ging aber 1765 wieder nach London, erregte einen kolossalen Enthusiasmus, verdiente auch ungeheuer viel Geld, konnte es aber trotz dieses letzteren Umstandes zu Nichts bringen, denn er machte einen wahnsinnigen Aufwand, und war endlich sogar gezwungen, 1776 London heimlich zu verlassen, belastet mit einer enormen Schuldenmasse. Das Jahr darauf hatten sich aber auf diese oder jene Weise seine Angelegenheiten wieder geordnet und er kehrte nach London zurück, wo er noch bis gegen 1790 sang. Gestorben soll er zu Ende des vorigen Jahrhunderts in seiner Vaterstadt sein. — Als Komponist ist er zu London mit einer Orchester-Ouverture und mit Arien aufgetreten, die auch im Druck erschienen; ferner existirte auch unter seinem Namen eine Abhandlung über den Gesang in englischer Sprache.

Tenedeios, Name eines altgriechischen Nomos für die Flöte (dem Namen nach wahrscheinlich von der Insel Tenedos stammend).

Tenero oder **teneramente** (ital.) — zart, einschmeichelnd; die Erklärung dieser Vortragsbezeichnung giebt sich wohl von selbst. Con tenerezza — mit Zartheit, Sanftheit, ist dasselbe.

Tenor, franz. Taille (spr. Tallj'), ital. Tenore, diejenige der vier Hauptsingstimmen, welche sich zum Baß verhält, wie der Diskant zum Alt. Der Tenor ist die zartere unter den beiden Stimmen, welche dem reiferen Alter zukommen, oder die hohe männliche Stimme, und hat gewöhnlich den Umfang vom kleinen d bis zum f oder g der eingestrichenen Oktave. Zum Solosingen ist natürlich noch ein größerer Umfang nöthig, und dieser erstreckt sich bald nach der Höhe, bald nach der Tiefe weiter: wir haben einen hohen und einen tiefen Tenor. Die Tenorstimme ist eine der wohlthuendsten unter allen Stimmen und sie ist geschickt zu den zartesten Nuancirungen des Ausdrucks. Alle weichere Schöne des männlichen Charakters spricht sich in ihr aus. Im gewöhnlichen vierstimmigen Gesang oder dem allgemeinen (gemischten) Chor bildet sie die zweite Mittelstimme, indem sie zwischen dem Alt und Baß zu liegen kommt; im sogen. viermännerstimmigen Gesange jedoch tritt sie als erste Stimme an die Stelle des Soprans, und als zweite Stimme an die Stelle des Alts, ist also Haupt- oder Oberstimme und erste Mittelstimme. Gute Tenorstimmen sind selten und sie sind auch von weniger langer Dauer als jede andere Stimme; daher müssen sie auch sehr gepflegt und mit stets schonender Sorgfalt behandelt werden.

Tenorbaß, ein Militair-Orchester- (Blech-) Instrument mit Ventilen, das einen Umfang vom großen F bis zum eingestrichenen d hat und im Baßschlüssel notirt wird.

Tenorflöte, s. Flöte à bec.

Digitized by Google

Tenorhorn, auch Chromatiſches Tenorhorn (ital. corno cromatico di tenore) genannt, ein zur Familie der Tuben (ſ. Tuba) gehörendes Blech-Inſtrument mit Ventilen, welches, im Tenorſchlüſſel notirt, einen Umfang vom großen As bis zum zweigeſtrichenen c hat und vornehmlich bei Militärmuſiken gebraucht, wo es im Verein mit höheren Inſtrumenten melodieführend auftritt.

Tenoriſt, Einer der Tenor ſingt, ein Tenorſänger. Im uneigentlichen Sinne nennt man einen Tenoriſten, Tenorſänger, auch wohl ſchlechtweg Tenor.

Tenorklauſel, die Tonfolge der Tenorſtimme oder zweiten Mittelſtimme bei einem vollkommenen Tonſchluß. S. Cadenz und Tonſchluß.

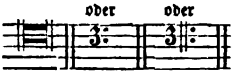
Tenorpommer oder **Baſſetpommer**, ſ. Pommer.

Tenorpoſaune, ſ. Poſaune.

Tenorſchlüſſel, daſſelbe was Tenorzeichen.

Tenorviola, ſ. Altviola.

Tenorzeichen (Tenorſchlüſſel), diejenige Anwendung des C-Schlüſſels, wodurch der Note des eingeſtrichenen c die vierte Linie als Sitz angewieſen wird,



ſo daß die Notenreihe ohne Nebenlinien zwei Stufen tiefer reicht, als die des Altſchlüſſels, und vier Stufen höher als die des Baß- oder F-Schlüſſels. Der Tenorſchlüſſel wird angewendet für die Tenorſtimme in Solo- und Chorſätzen, für die Tenor- (öfters auch für die Alt-) Poſaune, für die hohen Lagen des Fagotts und Violoncells. — Auch dieſer für den Umfang der Tenorſtimme ſo überaus paſſende Schlüſſel hat in neueſter Zeit, beſonders in den Klavierauszügen und geſellſchaftlichen Geſängen, häufig dem G-Schlüſſel weichen müſſen, eine Aenderung, die hauptſächlich aus Rückſicht auf die Dilettanten getroffen worden iſt und bei einer zweckmäßigen Unterweiſung doch ſo leicht entbehrlich ſein würde. Sie hat das gegen ſich, daß die Noten des G-Schlüſſels in ihrer Anwendung auf den Tenor eine Oktave tiefer (ſechszehnfüßig) geleſen werden müſſen, was wohl der Sänger inſtinktartig von ſelbſt thut, nicht aber immer der dilettantiſche Spieler, wodurch natürlich widrige Stimmverwechslungen gar leicht entſtehen. Wie ſehr nun vollends bei mehrſtimmigen Stücken, z. B. Opernfinale's, die Ueberſicht und ſchnelle Auffaſſung der verſchiedenen Stimmen erſchwert wird, wenn alle (bisweilen acht und mehr) unter Einem Schlüſſel erſcheinen, das kann aus manchem Klavierauszuge neuerer Opern erprobt werden.

Tenuto, abgekürzt ten. (ital.) — gehalten; ſteht immer nur über einzelnen Noten und bedeutet, daß dieſe Noten ihren ganzen Zeitwerth hindurch ausgehalten und nebenbei noch etwas accentuirt werden ſollen.

Teponatzli, ein mexikaniſches, lautenartiges Inſtrument, das aus einem hohlen hölzernen Cylinder von der Größe einer gewöhnlichen Laute mit zwei in der Mitte parallel laufenden Oeffnungen beſtehend, über welche mehrere Saiten geſpannt ſind, die auf Stegen ruhen, und die mit zwei, mit Gummi elaſticum umwundenen Stäbchen geſchlagen werden, doch ſo, daß mit dem Schlage auch ein gewiſſes Streichen der Saiten verbunden iſt.

Digitized by Google

Tepper von Ferguſon, geb. um 1775 zu Warſchau als der Sohn eines ehemaligen Banquiers, trieb zuerſt nur aus Liebhaberei Muſik und ſpielte namentlich ſehr fertig Klavier, widmete ſich aber ſpäter, nachdem er während eines mehrjährigen Verweilens in Wien auch bei Albrechtsberger die Kompoſition ſtudirt hatte, der Kunſt ausſchließlich. In den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts trat er dann als Klaviervirtuos öffentlich auf, ging auch auf Reiſen und wandte ſich endlich nach Petersburg, wo ſein Spiel viel Glück machte und er als Hofpianiſt und Lehrer der Großfürſtinnen angeſtellt wurde. Nachdem er mehrere Opern und Operetten zur Aufführung gebracht hatte, erhielt er 1801 auch den Titel eines kaiſerl. Kapellmeiſters. Wann er geſtorben, iſt nicht anzugeben. Verſchiedene Klavierkompoſitionen von ihm ſind im Druck erſchienen.

Terana, ein Muſikſtück der Indier, das von den Rohilla's, und zwar bloß von den Männern, geſungen wird, einen leichten, fließenden Styl und viel Regelmäßigkeit hat, und meiſt im $^2/_4$-Takt ſteht. Jones in ſeiner „Muſik der Indier" hat einige Terana's mitgetheilt.

Terpander, einer der älteſten nnd berühmteſten Dichter und Muſiker Griechenlands, um 650 v. Chr. zu Antiſſa oder nach Anderen zu Methymna auf der Inſel Lesbos geboren. Nicht nur auf der Lyra, ſondern auch auf der Flöte ſoll er ein für ſeine Zeit großer Meiſter geweſen ſein; ferner ſoll er die Lyra, welche bis auf ihn meiſt nur vier Saiten hatte, mit noch drei neuen Saiten vermehrt, oder wie es gewöhnlich heißt, die ſiebenſaitige Lyra erfunden haben; endlich wird ihm auch die Erfindung der Kunſt, Melodien aufzuſchreiben, alſo eine Art Notation oder Tonſchrift, zugeſchrieben. Die unter ſeinem Namen vorhandenen Gedicht-Fragmente hat Schneidewin im „Delectus poesis Graecorum" (Abtheil. 3., Göttingen, 1839) erläutert.

Terpodion, ein ſeiner äußern Geſtalt nach einem kleinen tafelförmigen Fortepiano ähnliches Taſteninſtrument, mit willkührlich anhaltendem Tone und nach Belieben an- und abſchwellender Klangſtärke, das auf denſelben Prinzipien beruht wie Chladni's Clavicylinder, und das von David Buſchmann, früher Poſamentier in Friedrichsrode bei Gotha, 1816 erfunden wurde. Ein hölzerner Cylinder von ungefähr 8 bis 10 Zoll im Umfang wird durch ein Schwungrad, das ſich unter dem Kaſten befindet und mit dem Fuße getreten wird, in ſchnellen Umlauf geſetzt. An denſelben ſtößt dann beim Niederdruck der Taſte eine mit Leder überzogene hölzerne Tangente, und durch deren Reibung an dem Cylinder endlich wird ein mit ihr in Verbindung ſtehender, frei liegender hölzerner Stab in Vibration geſetzt, woraus der Klang hervorgeht. Je größer der Klangſtab iſt, deſto größer ſind natürlich auch ſeine Schwingungen und deſto tiefer muß ſein Ton ſein. Umgekehrt das Verhältniß, entſteht auch die umgekehrte Wirkung. Je ſtärker die Reibung der Tangente an dem Cylinder iſt, deſto heftiger müſſen auch die Vibrationen des Klangſtabes, und da hiervon allein die Klangſtärke eines Tones abhängt, alſo deſto kräftiger und ſtärker muß auch der Ton ſein. Die Reibung der Tangente an dem Cylinder aber iſt weniger oder mehr ſtark, je nachdem dieſe weniger oder mehr feſt an den Cylinder angedrückt wird, und om läßtti ſich durch den Anſchlag allein das beſte Crescendo und Decrescendo

Digitized by Google

hervorbringen, je nachdem man die Taſte immer mehr niederdrückt oder ſie nach und nach losläßt. Der Ton des Inſtruments an und für ſich iſt ſtark und ſchön, weich und voll, und beſonders in einiger Entfernung von trefflicher Wirkung. Eine kleine Orgel kann recht wohl dadurch repräſentirt werden, und jeder Klavier-, noch mehr aber Orgelſpieler, vermag nach nur einiger Uebung das Inſtrument zu behandeln. Sein Umfang iſt 5½ Oktaven, von Contra-F an. In den Jahren 1818 machte der Erfinder die erſte Reiſe damit; nachgehends haben ſeine beiden Söhne halb Europa damit durchzogen und das Inſtrument fand überall den größten Beifall; gleichwohl ſind nur wenige Exemplare davon ins Publikum gekommen. Den Namen Terpodion, deutſch: Wonneklang, gab der Herzog von Gotha dem Inſtrument um der Lieblichkeit ſeiner ſingenden Töne willen.

Terpſichore, die Tanzfrohe, eine der neun Muſen, die Vorſteherin der Tanzkunſt und des Chorgeſangs. Ihre gewöhnlichen Attribute in den Abbildungen ſind eine Leyer oder ein Tambourin in der Hand.

Terradellas, oder ital. geſchrieben **Terradeglias** (ſpr. —delljas), ein Komponiſt aus der ſogen. neapolitaniſchen Schule, geb. zu Barcelona (nach Anderen in Portugal) in den erſten Jahren des 18ten Jahrhunderts, erhielt ſeine erſte muſikaliſche Erziehung in einem Kloſter, und ging dann zu weiterer Ausbildung nach Neapel, wo er in das Conſervatorium di S. Onofrio trat und hier Durante zum hauptſächlichſten Lehrer hatte. Nach Vollendung ſeiner Studien wandte er ſich der dramatiſchen Kompoſition zu, und im J. 1739 wurde ſeine erſte Oper „Astarte“ mit ungemeinem Erfolg in Neapel aufgeführt; ihr folgten bis zum Jahre 1746: „Romolo“ (in Gemeinſchaft mit Latilla komp.), „Artemisia“, „Issifile“, „Merope“, die zumeiſt mit Beifall auf verſchiedenen Theatern Italiens zur Aufführung kamen, aber wahrſcheinlich nur einen Theil desjenigen überhaupt bilden, was er in dieſer Zeit geſchrieben. Im J. 1746 wurde er nach London berufen, ſchrieb dort „Mitridate“ und „Bellerofonte“, welche Furore machten, und war 1747 wieder in Italien, reſp. in Rom, wo er die Kapellmeiſterſtelle an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli erhielt und im J. 1751 aus Kummer über den Fiasco ſeiner Oper „Sesostri“ geſtorben ſein ſoll. Daß er auf Jomelli's Anſtiften ermordet worden ſei, wie überhaupt die ganze Rivalitäts-Geſchichte in der Art wie ſie über T. und Jomelli (ſ. d.) in Umlauf gebracht worden iſt, gehört ins Bereich der abſurden Märchen. — T's Styl hält die Mitte zwiſchen dem des Haſſe und dem Jomelli's, d. h. er lehnte ſich an die Manieren Beider an. Außer ſeinen Opern waren auch noch einige Kirchenſachen von ihm bekannt.

Terſchak, Adolph, ausgezeichneter Flöten-Virtuos unſrer Zeit, geb. 1832 zu Hermannſtadt in Siebenbürgen, zeigte frühzeitig große Luſt zur Flöte und erhielt den erſten Unterricht auf dieſem Inſtrumente bei dem am hermannſtädter Stadttheater angeſtellten Flötiſten von Bilowicz. Nach einem Jahre bereits war der Knabe ſo weit vorgeſchritten, daß ſein Meiſter ſelbſt erklärte, ihn nun nichts weiter lehren zu können, und T. ſah ſich daher auf eigene Weiterförderung beſchränkt; nebenbei nahm er Unterricht in der Harmonielehre bei einem Militair-

Digitized by Google

Kapellmeister Pöffel und später bei dem hermannstädter Stadtorganisten Zenker. Inmitten dieser Studien brach die Revolution von 1848 aus; diese trieb ihn mit seinen Eltern nach der Wallachei, und erst 1849 konnten sie wieder nach Hermannstadt zurückkehren. Jetzt sollte T., der bisher die Musik nur als Nebensache treiben durfte, sich für einen Lebensberuf entscheiden; natürlich stand sein ganzer Sinn nach der Kunst, und erst nach langen Kämpfen gelang es ihm, seinen Eltern die Erlaubniß zur Ergreifung der musikalischen Laufbahn abzudringen. Zu Anfang des Jahres 1850 wandte er sich demnach nach Wien, trat daselbst ins Conservatorium und verweilte in dieser Anstalt zwei Jahre, unter Zierer sein Flötenspiel vervollkommnend und bei Schlesinger und Sechter theoretische Studien machend. Zu Ende des Jahres 1852 trat er seine erste Kunstreise an, ging zuvörderst nach Berlin und von da nach Hamburg und besuchte darauf Großbritannien; im Winter 1853 fand er in Paris enthusiastische Aufnahme, und im Frühling 1854 bereiste er das südliche Frankreich. Nach längerer Anwesenheit in seiner Heimath trat er im Februar 1856 eine neue große Reise an, welche ihn durch die Moldau und Walachei und durch einen großen Theil von Rußland führte. Seit dem Jahre 1858 lebt er theils zu Wien, theils macht er größere und kleinere Kunstausflüge, beschäftigte sich aber namentlich fleißig mit Komponiren. — In T's Flötenspiel verbindet sich wunderschöner Ton und eleganter Vortrag mit einer unbegrenzten Fertigkeit. Seine Kompositionen — Sachen für Flöte und auch für Klavier — sind gutklingend und dankbar, aber fern von eigentlich künstlerisch Bedeutsamem.

Tertia (lat.) — die Dritte, die Terz, ein Intervall von drei Klangstufen, s. Terz. Man hat aber auch eine Orgelstimme, welche Tertia (nicht zu verwechseln mit Tertian) heißt. Andere nennen sie Decima. Sie ist eine offene Flötenstimme und besteht aus lauter kleinem Flötenwerk, wobei jede einzelne Pfeife nicht eigentlich den Ton, den ihre Taste bezeichnet, angiebt, sondern die große Terz desselben, also wenn c angeschlagen wird, klingt in ihm e mit ꝛc. Gewöhnlich wird die Stimme zu $1\frac{3}{5}'$ disponirt und reicht nur bis zur eingestrichenen, höchstens zweigestrichenen Oktave, von wo an sie repetirt. So ist es eine Art Mixtur, die zweifach disponirt wird. — Tertia conjunctarum, der lateinische Name der zweiten Saite des Tetrachords Synemmenon im griechischen Tonsystem (s. Tetrachord). — Tertia divisarum, der latein. Name der zweiten Saite des Tetrachords Diezeugmenon. — Tertia excellentium, der latein. Name der dritten Saite des Tetrachords Hyperbolaeon. — Tertia modi oder Tertia toni, die dritte Stufe in der Leiter derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, und welche man gewöhnlicher die Mediante (s. d.) nennt.

Tertian, eine vermischte Orgelstimme, bei welcher jede Taste nicht den ihr eigentlich angehörenden Ton, sondern dessen Terz oder Quinte hören läßt. Es hat diese Stimme sehr viel Aehnlichkeit mit der Stimme Sesquialtera, darf aber nicht damit verwechselt werden. Beim Tertian muß die Terz stets größer sein als die Quinte, und beide Chöre müssen zu einander eine kleine Terz ausmachen; und das ist eben der Unterschied, welcher zwischen dieser Stimme und

Digitized by Google

und Sesquialtera herrscht, bei welcher die Quinte größer ist als die Terz, so daß ihre beiden Chöre eine große Sexte zu einander bilden.

Tertie, 1) dasselbe was Terz (s. d.), und 2) der Name der D-Saite auf der Viola und dem Violoncell, weil sie auf diesen Instrumenten die dritte Saite des Bezugs ist.

Ter unca (lat.) — dreimal gekrümmt oder geschwänzt, der lateinische Name der Zweiunddreißigstelnote (s. Geltung).

Terz, der dritte Ton von einem angenommenen Grundton aus, oder ein Intervall von drei Stufen, welches auf dreierlei Weise vorkommen kann, nämlich als groß, klein und vermindert. Die große und kleine Terz sind Konsonanzen, die verminderte aber ist eine Dissonanz. Die große Terz besteht aus zwei sogen. ganzen Tönen, z. B. c—e, d—fis u. s. w., und wurde von den Alten deshalb auch Ditonus genannt. Sie unterscheidet die Dur- (harte) Tonart von der Moll- (weichen) Tonart, und ihr mathematisches Verhältniß ist 4 : 5. In diesem ihrem reinen Verhältniß kommt sie bei der jetzigen Temperatur der Stimmung aber nur vor zwischen c—e, d—fis und g—h; die großen Terzen des—f, es—g, as—c und b—d haben das Verhältniß von 64 : 81; e—gis, fis—ais und h—dis das von 405 : 512; f—a von 128 : 161, und a—cis das von 13041 : 16384. — Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und großen halben Ton, und ihr reines Verhältniß ist demnach 5 : 6; aber nur die beiden kleinen Terzen e—g und h—d befinden sich in demselben; die Terzen c—es, d—f, f—as, g—b und b—des haben das Verhältniß von 27 : 32; es—ges, gis—h, cis—e das von 1024 : 1215; fis—a das von 135 : 161, und a—c das von 151 : 192. Daß die kleine Terz sich in dem Dominant-Akkorde auch einer Moll-Tonart in eine große verwandelt, rührt daher, weil das Semitenium modi, der Leitton (s. d.), gehört werden muß, und dieser immer die große Terz von der Dominante einer Tonica ist. — Die verminderte Terz besteht aus zwei großen halben Tönen und hat also das reine Verhältniß von 225 : 256, kommt aber in solcher Größe in der ganzen Praxis nicht vor, sondern die verminderten Terzen cis—es, dis—f, e—ges, eis—g, ais—c und his—d haben das Verhältniß des großen ganzen Tons 8 : 9; a—ces aber das von 161 : 180, und fis—as und h—des das von 3545 : 4096. In der Harmonie kommt die verminderte Terz nur ein einziges Mal vor, nämlich in dem verminderten Septimenakkorde, der eigentlich die kleine Terz und verminderte Quinte enthält, der aber auch mit verminderter Terz vorkommt, z. B. gis, b, d, f (welcher Akkord übrigens weniger vorkommt, als der aus seiner ersten Umkehrung entstandene Akkord b, d, f, gis, der sogen. übermäßige Sextakkord). — Weil die Terz zwischen dem Grundton und der Quinte liegt, mit denen zusammen sie den Dreiklang giebt, heißt sie auch wohl Mediante. Bei ihrem Gebrauche in den mehrstimmig behandelten Dreiklängen übrigens vermeidet man gern ihre Verdoppelung, wenn anders diese nicht nothwendig wird, um eine fehlerhafte Fortschreitung der Stimmen zu vermeiden, wie z. B. die Quintenfolge.

Terzdecime, ein Intervall von dreizehn Stufen oder die Sexte von der

Digitized by Google

Oktave eines Grundtons, z. B. groß C bis klein a. Die zusammengesetzten Intervalle, d. h. diejenigen, welche um eine oder mehrere Oktaven von ihrem Grundtone abgerückt sind, und wozu genau genommen auch die Terzdecime gehört, da sie eine um eine Oktave weiter hinausgeschobene Sexte ist, behalten gewöhnlich zwar den Namen der einfachen Intervalle, da mit der Oktave eigentlich unser ganzes Tonsystem abgeschlossen ist. Das Intervall g—e z. B. bildet eine Sexte, das g und das e mögen nun in irgend welcher Oktave auch liegen. Indessen weil die Sexte nicht jederzeit in der Harmonie eine Konsonanz, sondern bisweilen auch eine Dissonanz ist, so wollen manche Tonlehrer sie in diesem Falle auch aus einem besonderen Stammakkorde herleiten und sie dann, zum Unterschied von der konsonirenden Sexte, Terzdecime heißen. Es ist dieselbe also eine Dissonanz, die sich jederzeit eine Stufe abwärts auflösen muß, und die sich am wesentlichsten im doppelten Contrapunkt von der gewöhnlichen oder einfachen Sexte unterscheidet. Durch den Gebrauch der Terzdecime in einem Akkord, als Hauptdissonanz desselben, entsteht nun auch der

Terzdecimenakkord, bestehend aus Grundton, Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzdecime, also fünf Intervallen außer dem Grundton, von denen vier dissonirend sind. Unmöglich kann ein Akkord in solchem vorherrschenden Maße der Dissonanz gebraucht werden, und also muß auch der Terzdecimenakkord bei seiner praktischen Anwendung einige von seinen ursprünglichen Bestandtheilen verlieren. Dadurch entstehen wieder andere Akkorde, als der Sextnonen-Akkord, wenn von jenen Intervallen des Terzdecimenakkords die Terz, Quinte und Septime weggelassen werden, als g, a, c, e oder a, h, d, f; ferner der Sextseptimen-Akkord, wenn Terz, Quinte und None fehlen, als g, f, c, e; und endlich auch der Sextseptimen-Akkord mit der Terz, wenn Quinte, None und Undecime fehlen, als g, h, f, e. Die Terzdecime als wesentliches Intervall bleibt natürlich immer. Wenn die neueren Theoristen die in Rede stehenden Akkorde gar nicht statuiren, so haben sie ganz Recht, denn sie sind ja nur Anticipationen und Vorhalte und hängen unserem Harmoniesystem nur als unnützer Ballast an.

Terzenfuge, eine Fuge, in der der Gefährte nicht auf der Dominante, sondern auf der Terz antwortet.

Terzett, ital. Terzetto, ein Tonstück für drei konzertirende Stimmen, an welches vom Standpunkte der Kunst aus dieselben Anforderungen gemacht werden, welche beim Quartett (s. d.) gelten. Vorzugsweise nennt man die dreistimmigen Singstücke Terzette, und dreistimmige Instrumentalsätze Trio's (s. d.). Uebrigens ist es einerlei, ob solche Vokalkompositionen, bei welchen natürlich der dreistimmige Satz überhaupt sich geltend macht, noch von Instrumenten begleitet sind oder nicht, auch ob die drei Stimmen verschieden sind oder nicht.

Terzflöte, s. Flöte.

Terziani, Pietro, geb. im Kirchenstaate um 1770, machte seine Musikstudien in Rom und Neapel, schrieb dann für's Theater (ungefähr von 1788 an), ohne daß man jedoch jetzt mehr als den Titel einer Oper — „Il Creso“ — kennte, und ging dann mehrere Jahre auf Reisen, außer Italien auch Spanien und

Digitized by Google

Deutſchland durchziehend. Im J. 1816, nach Santucci's Abgang, wurde er zu Rom Kapellmeiſter an der Kirche S. Giovanni in Laterano und hatte dieſe Stelle noch Mitte der 30er Jahre inne. Eine Unmaſſe von Kirchenſachen verſchiedenſter Art iſt in Italien von ihm bekannt geworden.

Terzquartenakkord oder

Terzquartſextenakkord, ſ. Akkord.

Teſi, ſpäter **Teſi-Tramontini**, Vittoria, eine der berühmteſten italieniſchen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Florenz um 1690, machte zuerſt bei Redi Geſangsſtudien, und ſetzte dieſelben dann bei Campeggi in Bologna fort. Bereits von 1710 an ſang ſie mit glänzendſtem Erfolg auf den bedeutendſten italieniſchen Theatern, kam dann 1719 nach Dresden, wo ſie bei Gelegenheit der Vermählung des Kurprinzen in den Feſtopern mitwirkte, war darauf wieder in Italien, und ward endlich nach Madrid berufen, wo ſie mehrere Jahre blieb. Wieder nach Italien zurückgekehrt, ſang ſie daſelbſt bis 1745, wurde dann, obwohl ſchon über 50 Jahre alt, für die wiener Hofoper engagirt und wirkte an derſelben noch bis gegen 1760. Dann zog ſie ſich aus der Oeffentlichkeit zurück, beſchäftigte ſich aber noch mit der Ausbildung von Sängerinnen, und von ihren Schülerinnen ſind u. A. zu nennen die Teyber und De Amicis. Geſt. iſt ſie im J. 1775. Den Doppelnamen Teſi-Tramontini führte ſie ſeit ihrer Verheirathung mit dem wiener Theaterfriſeur Tramontini, den ſie zum Manne genommen haben ſoll, um den Nachſtellungen eines öſterreichiſchen Kavaliers zu entgehen. — Ihre Stimme war ein Contr'alt von wunderbarer Kraft und Schönheit, ſowie von großem Umfange; beſonders ſtark war ſie im getragenen Geſang und im Recitativ, und endlich auch wurde ihre Action viel bewundert.

Teſſarini, Carlo, berühmter italieniſcher Violinſpieler des vorigen Jahrhunderts, geb. 1690 zu Rimini und wahrſcheinlich ein Schüler Corelli's, war ſchon 1724 in Italien berühmt und wurde nachgehends erſter Violiniſt an der Kathedralkirche zu Urbino, als welcher er erſt gegen 1770 ſtarb. Gedruckt erſchienen von ihm verſchiedene Sammlungen Violin-Konzerte und Sonaten, dann auch eine Violinſchule.

Teſtori. Unter dieſem Namen werden zwei Geigenmacher von Ruf erwähnt. Der eine, T. der Aeltere (vecchio), lebte noch vor Andrea Amati zu Mailand. Seine Inſtrumente ſind äußerlich noch roh gearbeitet, haben aber einen ſehr ſchönen und weichen Ton; man erkennt ſie daran, daß ſie am Rande nicht eingelegt und nur ſehr wenig glatt polirt ſind. — Der andere, Carlo Teſtori oder Teſtoro, lebte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts und ebenfalls zu Mailand. Gute Inſtrumente von ihm datiren aus dem Jahre 1717.

Testudo, lat. Name der Laute (ſ. d.).

Tetrachord (griech. τετραχορδος), Vierſaiter, ein Syſtem von vier Tönen, deren zwei äußerſte eine Quarte ausmachen. Die Griechen hatten ihr ganzes Tonſyſtem nach Tetrachorden abgetheilt, wie wir das unſrige nach Oktaven, und ſie auch durch beſondere Namen bezeichnet. Hier folgen ſie (von der Höhe nach

Digitized by Google

der Tiefe zu geordnet) mit Hinzufügung der ihnen entsprechenden Töne unseres heutigen Tonsystems:

18) Nete hyperbolaeon	$\bar{a}$	(5)
17) Paranete hyperbolaeon	$\bar{g}$	
16) Trite hyperbolaeon	$\bar{f}$	
15) Nete diezeugmenon	$\bar{e}$	(4)
14) Paranete diezeugmenon	$\bar{d}$	
13) Trite diezeugmenon	$\bar{c}$	
12) Paramese	h	
11) Nete synemmenon	$\bar{d}$	(3)
10) Paranete synemmenon	c	
9) Trite synemmenon	b	
8) Mese	a	(2)
7) Lichanos meson	g	
6) Parypate meson	f	
5) Hypate meson	e	(1)
4) Lichanos hypaton	d	
3) Parypate hypaton	c	
2) Hypate hypaton	H	
1) Proslambanomenos	A	

Die Tetrachorde heißen vom tiefsten aufwärts: (1) Hypaton, (2) Meson, (3) Synemmenon, (4) Diezeugmenon und (5) Hyperbolaeon. — Die Beschaffenheit der zwischen den beiden äußersten Enden der Tetrachorde vorhandenen Töne bestimmte die Beschaffenheit der griechischen Klanggeschlechter. Wenn die Tetrachorde so beschaffen waren, daß die Tonstufen derselben einen großen halben Ton und zwei ganze Töne ausmachten, so wurden sie diatonisch oder das diatonische Klanggeschlecht genannt. In diesem Falle enthielt das Tetrachord den großen halben Ton jederzeit von der ersten zur zweiten Stufe; die zweite Stufe zur dritten, und die dritte zur vierten hingegen machten zwei ganze Töne aus, wie z. B. in den Tonfolgen h, c, d, e oder e, f, g, a. Das diatonische Klanggeschlecht war also bei den Alten ebenso beschaffen wie bei uns, und bestand in der Folge ganzer Töne, die an bestimmten Stellen von großen ganzen Tönen unterbrochen wurden. Waren die zwischen den beiden Enden der Tetrachorde vorhandenen Töne so beschaffen, daß die erste Stufe zur zweiten, und die zweite zur dritten nur halbe Töne enthielten, die dritte Stufe zur vierten hingegen eine kleine Terz ausmachte, z. B. h, c, cis, e oder e, f, fis, a, so wurde die Tonfolge chromatisch oder das chromatische Klanggeschlecht genannt. Enthielten aber die Tetrachorde zwei Viertelstöne und eine große Terz, oder mit anderen Worten, machte der erste Ton zum zweiten und der zweite zum dritten nur einen Viertelston, der dritte zum vierten aber eine große Terz aus, so nannte man die Tonfolge enharmonisch oder das enharmonische Klanggeschlecht. Mit unseren modernen Tonzeichen läßt sich nur der zweite oder dritte Fortschritt eines solchen enharmonischen Tetrachords ausdrücken, z. B. h, his, c, e oder e, eis, f, a; der erste Schritt derselben

Digitized by Google

aber ist nach unserer Tonbezeichnungsart chromatisch, d. h. er besteht aus einem kleinen halben Ton. So wenig man jetzt im Stande ist, durch unsere Tonzeichen das enharmonische Klanggeschlecht der Griechen richtig darzustellen, ebenso wenig läßt sich begreifen, wie Tonfolgen dieser Art auf gesunde Ohren eine nur erträgliche Wirkung hervorbringen konnten, und noch weniger, wie es möglich gewesen, daß die Griechen eines späteren Zeitraums die verloren gegangene Ausübung dieses Klanggeschlechts so sehr haben bedauern können. — Die Tetrachorde waren entweder verbundene oder unverbundene. Verbundene Tetrachorde waren solche, bei welchen der höchste Ton des tiefern Tetrachords zugleich den tiefsten Ton des höhern Tetrachords vorstellte, z. B.

h c d e f g a.

Es war also mit den verbundenen Tetrachorden ebenso beschaffen wie mit unseren Oktaven, bei welchen ebenfalls der letzte Ton der tieferen Oktave zugleich den ersten der höheren ausmacht, z. B.

c d e f g a h c d e f g a h c.

Unverbundene Tetrachorde hingegen waren solche, bei welchen der höchste Ton des tieferen, und der tiefste Ton des höheren Tetrachords verschiedene Töne ausmachten, z. B.

e f g a h c d e.

Der Ton **Proslambanomenos** ist, wie auch sein Name anzeigt, ein bloß hinzugefügter (*προσλαμβανω*, hinzunehmen, hinzuziehen), der mit dem tiefsten Tetrachorde nicht verbunden wurde. — Der Tetrachorden-Complex, wie er oben gegeben wurde, ist von den Griechen das große oder unveränderliche Tonsystem genannt worden.

Tetradiapason, der griechische Name der vierfachen Oktave.

Tetrakomos, Name eines altgriechischen Nomos, welcher dem Herakles zu Ehren gesungen wurde.

Tetraoedios, ein altgriechisches Tonstück, welches (wahrscheinlich) aus vier Strophen bestand, die aus eben so vielen verschiedenen Tonarten gesungen wurden oder gesungen werden konnten. Das Wort kommt her entweder von *τετραοδια* = Vierweg, wo vier Wege oder Weisen zusammentreffen, oder von *τετρα* und *ωιδος* = Viergesang. Gewisses läßt sich darüber nicht mehr ermitteln.

Tetratonon, deutsch: Vierton, durch vier Töne, nämlich ganze Töne, war bei den Griechen der Name des Intervalls der übermäßigen Quinte oder kleinen Sexte.

Text, in der Musik die Worte, welche zur musikalischen Komposition bestimmt sind und gesungen werden, also das eigentliche Gedicht einer Vokalmusik. Ein solches Gedicht nun, das in Musik gesetzt werden soll, muß vor allen Dingen lyrisch, d. h. lyrisch im weitesten Sinne des Wortes sein (s. Lyrisch), es muß einer ächt musikalischen Behandlung und Einkleidung fähig sein. Zu diesem lyrischen kann alsdann noch ein anderer Charakter treten, oder das Lyrische selbst

Digitized by Google

ſich in einer gewiſſen Tendenz hervorthun, wodurch die Art der muſikaliſchen Behandlung beſtimmt wird. So iſt ein Operntext lyriſch, aber auch dramatiſch zugleich; eben ſo das Oratorium, wo aber das Dramatiſche nicht rein, ſondern mehr als Epiſch-Dramatiſches auftritt. Diejenigen Texte, bei welchen das lyriſche Prinzip am meiſten herrſchend, am unvermiſchteſten hervortritt, ſind die Liedertexte.

Teyber, auch **Tayber** geſchrieben, zwei Brüder. 1) Anton, geb. zu Wien am 8. September 1754, wurde 1792, nachdem er vorher eine Reihe von Jahren in der dresdener Hofkapelle angeſtellt geweſen, als Cembaliſt und Adjunkt Salieri's am Hofoperntheater in Wien angeſtellt, erhielt aber das Jahr darauf mit dem Titel eines k. k. Kammer-Compoſiteurs das Amt als Muſikmeiſter der jungen Erzherzoge und Erzherzoginnen. Geſt. iſt er am 18. November 1822. Man kannte von ihm Kirchenkonzerte und Kammerſtücke verſchiedenſter Art, auch die Muſik zu einem Melodram „Zermes und Mirabella". — 2) Franz T., geb. zu Wien am 15. Nov. 1756, reiſte zuerſt als Konzertiſt (auf Klavier und Orgel) in Süddeutſchland und die Schweiz, fungirte dann als Muſikdirektor beim Schikaneder'ſchen Theater zu Regensburg, Freiſing, Augsburg u. ſ. f., und ging endlich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nach Wien zurück, wo er wieder bei Schikaneder (am Theater an der Wien) eine Anſtellung fand, neben Albrechtsberger als der ſtärkſte Orgelſpieler galt und endlich 1810 das Dekret als k. k. Hoforganiſt erhielt, leider jedoch zu ſpät, denn er lag ſchon auf dem Siechbett, von dem er nicht wieder erſtehen ſollte. Am 22. Oktober noch deſſelben Jahres ſtarb er. — Man kannte von ihm ziemlich viele Opern und Operetten, die er für Schikaneder ſchrieb, dann Muſiken zu Schau- und Trauerſpielen, Poſſen u. ſ. w.; endlich auch Kirchen- und Kammerſtücke.

Teyber (auch Teuber, Täuber und Deiber geſchrieben), Eliſabeth, Schweſter der Vorhergehenden und gute Sängerin, war eine Schülerin Haſſe's und der Teſt, wurde dann Kammerſängerin beim Prinzen von Hildburghauſen (in Wien) und ſang im J. 1768 mit Beifall in Italien und namentlich in Neapel. Einige Jahre darauf ging ſie nach Petersburg, kam aber von da mit ſo geſchwächter Geſundheit zurück, daß ihr das Singen gänzlich verboten wurde; im J. 1788 trat ſie aber mit großem Beifall in Wien wieder auf. Die Zeit ihres Todes iſt nicht bekannt. — Wahrſcheinlich eine jüngere Schweſter von ihr iſt Thereſe T., für die Mozart das „Blondchen" in der „Entführung" ſchrieb (nicht für Eliſabeth T., wie zumeiſt angegeben wird), und die ſich nachgehends mit dem ebenfalls bei der deutſchen Oper in Wien angeſtellten Tenoriſten Arnold verheirathete, mit dem ſie auch Wien verließ und nach Riga ging. Ob ſie daſelbſt auch geſtorben, und wann, iſt nicht bekannt.

Thalberg, Sigismund, der berühmte Pianoforte-Virtuos, geb. zu Genf am 7. Januar 1812 als natürlicher Sohn des 1854 verſtorbenen k. k. öſterreichiſchen Oberkämmerers Grafen Dietrichſtein, kam ſehr frühzeitig nach Wien und erhielt hier von einem obſkuren Lehrer den erſten Klavierunterricht. Hierauf wurde er der Leitung Hummels übergeben, machte theoretiſche Studien bei Sechter und fing in ſeinem 15ten Jahre bereits an Aufſehen als Klavierſpieler zu erregen, ſowie in ſeinem 16ten Jahre die erſten Kompoſitionen von ihm im Druck er-

Digitized by Google

schienen. 1830 machte er seinen ersten Kunstausflug, der ihn nach verschiedenen deutschen Städten führte, wurde 1834 vom Kaiser von Oesterreich zum Kammervirtuosen ernannt und ging endlich gegen Ende des Jahres 1835 nach Paris. Hier begründete er seinen Weltruhm, den er aber nicht ungetheilt besitzen sollte, denn Franz Liszt trat mit ihm in die Schranken und jeder der beiden Künstler hatte seine Partei. Bis ins Jahr 1837 verweilte Th. in Paris; dann kehrte er nach Wien zurück, konzertirte die folgenden Jahre in Deutschland, England, den Niederlanden und Rußland, und bereiste späterhin auch Italien. 1855 verließ er zum ersten Male Europa und ging nach Brasilien, kehrte 1856 von dort zurück und verlebte den Sommer des genannten Jahres in Paris, worauf er im Herbst wiederum nach der neuen Welt, diesmal aber nach Nordamerika, sich begab. Gegenwärtig lebt er, fast gar nicht mehr öffentlich auftretend, abwechselnd in Paris und Italien. Verheirathet ist er mit der Tochter des berühmten Sängers Lablache. — Jedem, der je Th. gehört, wird sein Spiel unvergeßlich bleiben durch eine Technik, welche nach allen Seiten hin die Vollendung selbst ist, durch den schönen Ton, welche er dem spröden Pianoforte entlockt, und durch die geschmackvolle Tournure seines Vortrages, wenn auch dieser letztere es zum eigentlich Hinreißenden und Herzerwärmenden nicht bringt und stets etwas Kühl-Vornehmes behält. Ein getreues Spiegelbild seines ganzen, etwas aristokratisch-kalten und reservirten Wesens sind auch seine Kompositionen, die außer den beiden Opern „Florinda“ und „Christina di Suezia“, welche aber kein Glück gemacht haben, und einigen Liedern, aus lauter Klaviersachen bestehen, welche wiederum, ein Konzert aus früherer und eine Sonate aus späterer Zeit abgerechnet, in dem Gewande der Salonstücke, oder — und das zum größten Theile — in dem der heutzutage gäng und gäben potpourriartigen Fantasien über Opernmotive auftreten. Diese Klaviersachen nun dokumentiren Th. allerdings nicht als musikalischen Erfinder im höheren Sinne; aber sie sind von einnehmender, reicher Klangwirkung, und erschließen im Figurenwesen, gegen die Erzeugnisse der Hummel'schen oder Kalkbrenner-Moscheles'schen Schule gehalten, ein ganz neues Gebiet. In Beziehung auf die Klavier-Effekte speziell haben die Thalberg'schen Stücke seiner mittlern und spätern Zeit — z. E. die Moses-, Hugenotten-, Don Juan-, Donna del Lago-, Sonnambula- u. s. w. Fantasien — immer Interesse, und sind als Studienmomente für das heutige Klavierspiel, wie es durch Thalberg und Liszt gewissermaßen normirt worden ist, kaum zu entbehren.

Thargelien, waren öffentliche, den Pythischen Spielen ähnliche Feste, welche von den alten Griechen am sechsten oder siebenten Tage des Monats Thargelion zu Athen gefeiert wurden, und wobei auch musikalische Wettstreite stattfanden.

Theaterstyl, dasselbe was dramatischer Styl, s. Oper und Styl, auch Schreibart.

Theatralischer Tanz, dasselbe was Ballet und Pantomime (s. d.).

Theil, in der Musik einer der größeren Hauptabschnitte, aus denen ein Tonstück besteht. Der Theil eines Tonstücks ist mehr als eine bloße Periode oder ein sogenannter Abschnitt. Ein Theil kann mehrere Perioden enthalten. Oder sind die Theile eines Tonstücks auch durch bestimmte Zeichen von einander ge-

Digitized by Google

trennt durch die sogen. Theil- und Wiederholungszeichen, welche meist aus zwei dicht neben einander stehenden starken Taktstrichen bestehen und außerdem vielleicht noch ein Ruhe- oder ein anderes derartiges Zeichen über sich haben. Werden die Theile wiederholt, so heißen sie in der Kunstsprache Reprisen. Ueber Theil eines Taktes s. Takttheil. — Ueberhaupt ist der Begriff von Theil in der Musik so verschieden und unbestimmt, daß sich kaum eine allgemein gültige Erklärung davon geben läßt.

Theile, Johann, ein seiner Zeit berühmter Tonsetzer, war eines Schneiders Sohn und zu Naumburg an der Saale am 29. Juli 1646 geb. Hier besuchte er als Knabe die Schule und erhielt, bei guten Anlagen, von dem damaligen Stadtkantor Scheffler gründlichen Unterricht in der Musik. Von seinen Eltern zum Geistlichen bestimmt, bezog nach absolvirtem Schulkursus die Universität Halle, suchte hier seinen Hauptunterhalt durch die Musik zu verdienen, in der er schon zu großer Fertigkeit gelangt war, und ging dann zur Vollendung seiner Studien nach Leipzig, wo er ebenfalls die Mittel zu seiner Existenz in der Musik fand, Stunden gebend, in Konzerten als Gambist und Sänger mitwirkend u. s. w. Endlich beschloß er, der Kunst ganz und ausschließlich zu leben, quittirte die Theologie und ging nach Weißenfels zu Schütz, bei dem er contrapunktische Studien machte. Hierauf lebte er zuerst mehrere Jahre als Lehrer der Musik in Stettin und dann in Lübeck, wo er u. A. Buxtehude und Zachau zu seinen Schülern zählte. 1673 ward er als Kapellmeister an den holsteinischen Hof nach Gottorp berufen, schrieb hier besonders größere Kirchensachen, mußte aber nach wenigen Jahren schon, da die Kriegsereignisse ihn durch die Vertreibung seines Herzogs auch seiner Stelle verlustig machten, nach Hamburg flüchten, wo er wieder zum Unterrichtgeben seine Zuflucht nehmen mußte, auch fürs Theater schrieb, z. E. die Opern „Adam und Eva" und „Orontos". 1685 kam er an Rosenmüllers Stelle als Kapellmeister nach Wolfenbüttel, fungirte als solcher nur einige Jahre, und suchte wieder bald hier, bald dort in Deutschland sein Unterkommen als Lehrer, bis er 1695 als Kapellmeister an den Hof von Merseburg kam. Seine Wirksamkeit daselbst sollte aber ebenfalls wieder nicht lange dauern: der Tod des Herzogs zog den Verlust seiner Stelle nach sich, und er wandte sich nun zu seinem Sohne nach Naumburg, wo er als Musiklehrer seinen Unterhalt verdiente und im J. 1724 starb. — Von seinen zahlreichen, ihrer Zeit ungemein geschätzten Kompositionen ist nur Weniges im Druck erschienen: eine Passionsmusik (Lübeck, 1673), eine Sammlung vier- und fünfstimmiger Messen und eine Sammlung von Sonaten, Präludien, Couranten, Sarabanden u. s. w. für zwei bis fünf Instrumentalstimmen. Zwei theoretisch-didaktische Werke von ihm — „Musikalisches Kunstbuch, worin funfzehn ganz besondere Kunststücke und Geheimnisse, welche aus dem doppelten Contrapunkt entspringen, anzutreffen sind ꝛc." und „Unterricht von einigen doppelten Contrapunkten und deren Gebrauch" — sind Manuscript geblieben und befanden sich in Forkels Bibliothek.

Theilung. Einer der wichtigsten Gegenstände der Kanonik oder mathematischen Klanglehre ist die Theilung der Intervallenverhältnisse, und

Digitized by Google

man versteht hierunter die Lehre, wie irgend ein beliebiges größeres Intervall in zwei oder mehrere kleinere Intervalle oder Klanggrößen getheilt werden kann, welche Theilung nun eine arithmetische oder harmonische, oder auch geometrische ist. — Die arithmetische Theilung der Intervalle bringt immer ungleiche Verhältnisse mit gleichen Differenzen hervor, und das ist ihr Unterscheidungsmerkmal von den beiden übrigen Arten der Theilung. Theilen wir ein Intervallenverhältniß arithmetisch, so müssen wir zwischen die beiden Enden desselben eine Mittelzahl setzen, die von der ersten und zweiten Zahl des Verhältnisses gleich weit entfernt ist, und die auch der arithmetische Theiler heißt. Z. B. wir wollten das Verhältniß der großen Sexte c—a = 5 : 3 theilen, so ist der arithmetische Theiler 4, denn 4 ist von 5 so weit entfernt als von 3. Setzen wir nun die Zahlen zusammen 5 : 4 : 3, so fällt das Verhältniß der großen Sexte zuerst in das Verhältniß der großen Terz (5 : 4) und dann in das der reinen Quarte (4 : 3); Terz und Quarte aber sind ungleiche Verhältnisse, doch ist ihre Differenz vollkommen gleich. Das ist der ganze Prozeß der arithmetischen Theilung. Ist die Darstellung eines Intervallenverhältnisses durch Zahlen der Art, oder so klein, daß keine nach beiden Seiten gleich weit entfernte Mittelzahl aufgefunden werden kann, wie z. B. bei dem Verhältniß der Oktave 2 : 1 oder der reinen Quinte 3 : 2, so müssen diese Zahlen durch Multiplikation vergrößert werden, und zwar je nachdem man das Intervall in nur zwei kleinere theilen will, durch 2, oder in drei, durch 3. Die reine Quinte z. B. in zwei kleinere Intervalle arithmetisch getheilt, wird 3 : 2 verwandelt in 6 : 4, und wir haben nun die Mittelzahl 5, also 6 : 5 : 4, giebt zuerst eine kleine und dann eine große Terz, und die gleiche Differenz 1. Die Oktave in drei kleinere Intervalle getheilt, wird 2 : 1 verwandelt in 6 : 3, und wir haben die Mittelzahlen 5 und 4, also 6 : 5 : 4 : 3, überall gleich weite Entfernung, und es entsteht erst eine kleine Terz, dann eine große Terz und zuletzt eine reine Quinte, was zusammen auch wieder eine Oktave ist (c—es—g—c). Nun bedient man sich aber der Zahlen 7, 11, 13, 17 und 19 nebst ihrer Vervielfältigung nicht zur Darstellung eines Intervallenverhältnisses, und es können daher auch alle solche Intervalle nicht arithmetisch getheilt werden, wo eine von diesen Zahlen als Mittelzahl erschiene, wie z. B. die reine Quarte nicht in zwei Theile, die reine Quinte nicht in drei u. s. w., sondern die Theilung dieser und aller solcher Intervalle muß harmonisch geschehen. — Diese harmonische Theilung unterscheidet sich von den übrigen beiden Arten vornehmlich dadurch, daß sie nicht allein ungleiche Verhältnisse, sondern auch ungleiche Differenzen hervorbringt, und ihr Prozeß ist derselbe wie bei der arithmetischen Theilung, nur daß dann aber mit dem arithmetischen Theiler die beiden Glieder des Verhältnisses multiplizirt werden und das Produkt unter die Glieder selbst gesetzt wird, und daß man endlich auch die beiden äußersten Glieder der arithmetischen Theilung, das sind die höhere und niedere Zahl des arithmetisch getheilten Verhältnisses, mit einander multiplizirt. Das alsdann zum Vorschein kommende Produkt giebt den harmonischen Theiler und wird zwischen beide Zahlen, also unter den arithmetischen Theiler gesetzt. Soll daher z. B. das Verhältniß der Oktave harmonisch ge-

Digitized by Google

theilt werden, ſo geſchieht dies folgendermaßen: 2 : 1, arithmetiſch getheilt 4 : 3 : 2, harmoniſch getheilt (4 und 2 mit 3 multiplizirt, und dann auch, um den harmoniſchen Theiler zu gewinnen, 4 und 2 mit einander multiplizirt) 12 : 8 : 6, giebt das Verhältniß der Quinte und Quarte (denn 12 : 8 iſt gleich 3 : 2 und 8 : 6 gleich 4 : 3) und die Differenz iſt 4 : 3, alſo auch ungleich, ſtellt aber auch das getheilte Intervall ſelbſt wieder dar. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wie wir ein Intervall harmoniſch theilen, ſo auch jedes andere. — Die geometriſche Theilung bringt gleiche Verhältniſſe mit ungleichen Differenzen hervor. Man multiplizirt dabei zuerſt jeden Theil des Verhältniſſes mit ſich ſelbſt und dann beide Theile mit einander, wodurch der geometriſche Theiler entſteht. Die Oktave z. B. wird auf folgende Weiſe geometriſch getheilt: 2 : 1, 2 mal 2 iſt 4, 1 mal 1 bleibt 1, und 1 mal 2 bleibt 2, alſo 4 : 2 : 1. Die Verhältniſſe ſind ſich gleich, denn 4 : 2 iſt daſſelbe was 2 : 1, nämlich eine Oktave; aber die Differenz 2 : 1 iſt verſchieden; 4 : 2 : 1 ſtellt alſo zwei Oktaven vor, vielleicht C—c bis eingeſtrichen c, und die geometriſche Theilung iſt demnach im Grunde nichts als eine Verbindung gleicher Verhältniſſe unter ſich.

Thema, eigentlich das, was als Gegenſtand der Behandlung vorgeſetzt, aufgeſtellt iſt oder wird; dann (abgeleitet) ein Hauptſatz, den man ausführen, eine Sache, die man abhandeln will; daher in der Muſik auch derjenige Satz, der einem ganzen Tonſtücke oder einer größeren Abtheilung eines ſolchen als Hauptgedanke zum Grunde liegt, und dann im ganzen Tonſtücke ſelbſt weiter ausgeführt iſt, ſo daß er in verſchiedenen Wendungen und Tonarten und unter mancherlei Veränderungen wiederkommt. Ein ſolches Thema oder ein ſolcher Hauptſatz muß einen vollſtändigen muſikaliſchen Sinn haben und einen Gedanken ausſprechen, der aber mehr aus der Thätigkeit des Gefühls als der des Verſtandes hervorgeht. Im Uebrigen kann jeder Satz zum Thema einer muſikaliſchen Kompoſition genommen werden, die dann gewiſſermaßen einer oratoriſchen Ausführung des in dem Thema als für ſich hingeſtellten Gedankens gleicht, und wo zu dem Thema öfters noch andere Hauptſätze hinzutreten, die als Nebenthema's ſich gewiſſermaßen verhalten wie Vor- und Nachſätze oder Frage und Antwort, auch Ein- und Zwiſchenrede, und daher immer in einem gewiſſen Zuſammenhange mit dem erſten Thema oder dem eigentlichen Hauptſatz ſtehen müſſen. — In den Fugen heißt das Thema auch Führer oder Subjekt und die franzöſiſche Benennung für Thema im Allgemeinen iſt Thême oder in neuerer Zeit auch Motif.

Thematiki nannten die alten Griechen diejenigen Sieger in den muſikaliſchen Wettſtreiten, für welche ein beſtimmter Preis ausgeſetzt war, um den ſie kämpfen mußten.

Thematiſche Arbeit iſt diejenige Art der Ausarbeitung eines Tonſatzes, welche ihre vornehmlichſten Beziehungen aus einem beſtimmten Hauptſatz (Thema) hernimmt, dieſen Hauptſatz erſt ſelbſt in den verſchiedenſten Wendungen und Beleuchtungen zeigt und dann ſo viel wie möglich aus ihm die Nebengedanken entſpringen läßt. Die thematiſche Arbeit par excellence ſtellt ſich in den Kanons und Fugen heraus.

Digitized by Google

Theorbe, ital. Tiorba, ein veraltetes Saiteninſtrument, von Bardella, einem italieniſchen Tonkünſtler, nach Anderen von Hottemann in Frankreich 1650 erfunden, war eine große Art Laute und ward auch wohl Baßlaute genannt. Sie hatte im Baß acht ſtarke und beinahe zweimal ſo lange Saiten als die eigentliche Laute außerhalb des Griffbretts (neben demſelben), ſo daß alſo durch eine jede derſelben auch nur ein Ton hervorgebracht werden konnte. Die übrigen Baßſaiten auf dem Griffbrett waren zweichörig und der zweite Chor meiſt in die Oberoktave des erſteren geſtimmt. Die höheren Saiten waren ebenfalls zweichörig, aber im Einklang geſtimmt. Die höchſte Saite (Chanterelle, Quinte) hatte nur einen Chor. Der Körper der Theorbe war dem der Laute ganz gleich, nur daß der Hals der tieferen Saiten wegen viel länger war. Man bediente ſich der Theorbe bei Kirchenmuſiken und auch in der Oper, um den Geſang in Akkorden zu begleiten oder den ſogen. Generalbaß darauf zu ſpielen, vorzüglich bei den damals zudem ſehr häufig vorkommenden Recitativen. Uebrigens hat das Inſtrument kaum ein Alter von 100 Jahren erlebt, dann iſt es wieder nach und nach ganz vom Schauplatz verſchwunden. Notirt wurde für die Theorbe in gewöhnlichen Noten, und nicht, wie vielfach behauptet wird, in der Lautentabulatur.

Theorbenflügel, ſ. Fleiſcher.

Theorie, eigentlich das Betrachten oder Schauen einer Sache, dann insbeſondere aber, als Gegenſatz zur Praxis, dem Können, Ausüben, die Zuſammenſtellung von Kenntniſſen, welche zu einer Doktrin gehören, nach gewiſſen Prinzipien, aus denen die Erkenntniß ihres innern nothwendigen Zuſammenhangs und ihres Cauſalverhältniſſes hervorgeht. Wir können daher auch nur dann von der Theorie einer Wiſſenſchaft reden, wenn dieſe entweder auf reinen Verſtandesbegriffen, auf einer Anſchauung von Größen und Größenverhältniſſen beruht und philoſophiſche und mathematiſche Prinzipien auf dieſelben anwendbar ſind und wirklich angewendet werden; und von einer Theorie der Kunſt, wenn dieſe von einer ſolchen wirklich wiſſenſchaftlichen Seite betrachtet wird oder betrachtet werden kann. Daß auch die Muſik ihre Theorie hat, braucht nicht erſt nachgewieſen zu werden, und beſchäftigt ſich dieſelbe zumeiſt mit der eigentlichen Grammatik der Muſik, d. h. mit dem Tonſyſtem, den Klanggeſchlechtern, den Tonarten und Tonleitern, Intervallen, Akkorden, mit der Modulation, der Führung der Stimmen, mit dem Satzbau, der Rhythmik, den Formen der Tonſtücke; und dann in noch weiterer Ausdehnung mit der Akuſtik, der Kanonik, der Semeiographie ꝛc.

Theſis, in der Muſik der Gegenſatz von Arſis (ſ. d.), alſo der Niederſchlag, oder der ſchwere, gute Takttheil, mit dem immer ein Takt anfängt.

Theuß, Carl Theodor, geb. zu Weimar um 1785 als der Sohn eines Kaufmanns, erhielt bei hervorſtechenden Anlagen und großer Neigung zur Muſik in dieſer Kunſt Unterricht von dem Kapellmeiſter Destouches und dem Kammermuſikus Reich, wollte ſich überhaupt der Kunſt als ausſchließlichem Lebensberuf widmen, als der Tod ſeines Vaters ihn zum Aufgeben dieſes Plans und zur

Digitized by Google

Ergreifung des Kaufmannsstandes zwang. Während seiner Lehrjahre hörte er aber nicht auf, die Musik ernstlich zu betreiben, ebenso wenig wie später, wo er die väterliche Handlung übernahm. Unbekannte Gründe veranlaßten ihn, im J. 1812 Militairdienste zu nehmen und mit den weimarischen Hülfstruppen in Napoleons Heer nach Rußland zu marschiren. Im J. 1813 bei Wilna in russische Gefangenschaft gerathen, kehrte er erst nach dem Frieden im J. 1814 wieder nach Weimar zurück und beschloß jetzt, sich gänzlich der Musik zu widmen. Nach einigen Reisen durch Deutschland und nach Paris wurde er 1818 als Militär-Musikdirektor in Weimar angestellt, machte später einige Ausflüge als Virtuos auf dem von Schortmannn 1815 erfundenen Aeolsklavier, komponirte fleißig und war in den 30er Jahren noch in seiner angegebenen Stelle in Wirksamkeit. — Von seinen Arbeiten sind anzuführen: Musiken zu verschiedenen Schauspielen, Militärmusikstücke, eine Serenade für Flöte, Klarinette, zwei Hörner und Fagott, viele ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge, Variationen und andere kleinere Sachen für Klavier u. s. w.

Thévenard (spr. —wenahr), Gabriel Vincent, geboren zu Paris am 10. August 1669, debutirte im Alter von 21 Jahren in der großen Oper als Baßsänger und blieb bei diesem Institut, unter fortwährender enthusiastischer Bewunderung der Pariser, bis zum Jahre 1730, wo er pensionirt wurde. Gest. ist er aber erst am 24. August des Jahres 1741. Er war ein starker Trinker und machte bei Frauenzimmern viel Glück.

Thiasos, der Name eines Nomos der alten Griechen, welcher dem Bachus zu Ehren gesungen wurde.

Thibaut (spr. Thiboh) IV., König von Navarra und Graf von Champagne, geb. zu Troyes im Anfang des Jahres 1201, war einer der berühmtesten Dichter und Tonkünstler seiner Zeit, und starb nach Einigen zu Pampeluna am 8. Juli 1253, nach Anderen zu Troyes am 13. Juli 1254. Die pariser Bibliothek besitzt 63 Lieder von ihm, nebst der von ihm verfertigten Musik dazu, im Manuscript, und diese hat der Bischof de la Ravallière 1742 herausgegeben; er verstand nichts von Musik, und darum ist seine Uebertragung der Melodien ins Moderne von gar keinem Werth. Eine neue Ausgabe der Poesien selbst gab Francisque Michel.

Thibaut, Anton Friedrich Justus, berühmter Rechtslehrer, als solcher auch der „Pandektenfürst" genannt, geb. am 4. Januar 1774 zu Hameln, und gest. zu Heidelberg am 28. März 1840 als Professor, Geheimrath ꝛc., ist hier anzuführen als tiefer Kenner der älteren italienischen Kirchenmusik (besonders der Epoche Palestrina's und der von diesem ausgehenden römischen Tonschule), als Beförderer derselben durch einen von ihm gegründeten und in seinem Hause abgehaltenen Gesangverein, und endlich als Verfasser des Buches „Ueber Reinheit der Tonkunst" (Heidelberg, 1825, dritte Auflage 1853), das wegen der Einseitigkeit seines Standpunktes vielen Widerspruch gefunden hat, dabei aber doch viel Großsinnigkeit der künstlerischen Ansichten bekundet.

Thiele, Eduard, geb. zu Dessau am 21. November 1812 als der Sohn eines Stabs-Hautboisten, erhielt mit 7 Jahren den ersten Klavier-Unterricht bei

Digitized by Google

dem Kammermusikus Koppraſch und ließ ſich von ſeinem 12ten Jahre ab bereits in den inzwiſchen von Fr. Schneider gegründeten Konzerten der deſſauer Hofkapelle mit Beifall hören. Mit 14 Jahren fing er bei Fr. Schneider das Studium der Theorie der Tonſetzkunſt an, betrieb dieſes mit allem Eifer drei Jahre lang, in dieſer Zeit auch außer ſeinem Klavierſpiel fleißig Violine und Orgel kultivirend, und machte nach abſolvirtem theoretiſchen Kurſus ſich an ſelbſtſtändige Kompoſitionsarbeiten. Von dieſen waren es namentlich zwei Sinfonien, welche bei ihrer Aufführung die Aufmerkſamkeit des Herzogs Leopold von Deſſau erregten und dieſen bewogen, dem nunmehr 18jährigen Künſtler ein Stipendium zu einer Bildungsreiſe nach Dresden und Wien auf die Dauer von zwei Jahren zu gewähren. Er benutzte dieſe Zeit in den genannten Städten nach allen Seiten hin aufs Wackerſte und förderte ſich muſikaliſch wie und wo es ging. Nach Deſſau zurückgekehrt, wurde er am dortigen Theater als zweiter Muſikdirektor angeſtellt, wirkte in dieſem Verhältniſſe zwei Jahre lang, während dieſer Zeit auch mit der Julius Miller'ſchen Schauſpielergeſellſchaft (derſelben, die damals in Deſſau die Theatervorſtellungen beſorgte) die Städte Halle, Altenburg und Magdeburg als ſelbſtſtändiger Operndirigent beſuchend, und wurde in ſeinem 22ſten Lebensjahre als herzogl. Muſikdirektor, Organiſt an der Hauptkirche und Muſiklehrer am Seminar nach Köthen berufen. Hier entwickelte er nun eine rühmliche Thätigkeit ſowohl in ſeinen Berufsgeſchäften, als auch in Beziehung auf die Hebung der Muſikkultur überhaupt: er ſchuf ſich, trotz aller ihm entgegenſtehenden Hemmniſſe durch Beſchränktheit der Mittel, ein Orcheſter, übernahm die Direktion verſchiedener Geſangvereine, ermöglichte Aufführungen der beſten Inſtrumentalwerke, Oratorien u. ſ. w. älterer und neuerer Zeit, pflegte in Privatzirkeln eifrig die Kammermuſik und wirkte, wie geſagt, aufs Vortheilhafteſte und Rühmlichſte in ſeinen köthener Kreiſen, bis er 1855 als Friedrich Schneiders Nachfolger nach Deſſau berufen wurde, zunächſt nur mit dem Titel „Muſikdirektor", ſeit 1860 aber zum Kapellmeiſter ernannt. Gegenwärtig dieſe Stelle noch inne habend, können ſeine Leiſtungen als Konzert- und Operndirigent nicht anders als ſehr wacker genannt werden. Bezüglich ſeines tondichteriſchen Produzirens iſt es zu bedauern, daß ihm von jeher Stellungen zu Theil wurden, welche ihn ſo mit Berufsgeſchäften überhäuften, daß eben dieſes Produziren nur in verhältnißmäßig wenigen Mußeſtunden geſchehen konnte. Trotz alledem iſt die Zahl ſeiner kompoſitoriſchen Arbeiten nicht unbeträchtlich, wenn auch im Druck nur Folgendes davon veröffentlicht worden iſt: zwei Sonaten für Klavier, ein Duo für Klavier und Violine, drei Hefte Lieder für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung, ein desgleichen für eine Singſtimme mit Klavier- und Violoncellbegleitung, ein Heft Lieder für zwei Singſtimmen mit Pianofortebegleitung, Geſänge für gemiſchten Chor, desgleichen für Männerſtimmen und desgleichen für vier Frauenſtimmen. Ein ſchönes, gut gebildetes Talent offenbart ſich in den meiſten dieſer Sachen.

Thieriot, Paul, Violinvirtuos, geb. um 1775, lebte anfangs in Leipzig, machte dann eine Reiſe nach Paris, wo er ſehr gute Aufnahme fand, und kehrte durch die Schweiz nach Leipzig zurück, wo er von 1802 an als erſter Violiniſt

Digitized by Google

angestellt war und sich öfter in Konzerten hören ließ, bis er 1806 die genannte Stadt verließ, zuerst in Frankfurt und Offenbach eine Zeit lang verweilte, und dann nach der Schweiz ging, wo er in Yverdun eine Anstellung fand. Ueber sein späteres Leben und Wirken fehlen alle Nachrichten, und man weiß nur, daß er zu Anfang der 30er Jahre zu Wiesbaden gestorben ist. Er war übrigens ein geistreicher Mensch und Künstler, sowie langjähriger Freund Jean Pauls.

Thoman von Hagelstein, David, stammte aus einer alten schwäbischen Adelsfamilie und ward zu Lindau am 26. April 1624 geboren, besuchte daselbst das Gymnasium und machte dann in Wien musikalische und juridische Studien. Von 1646—1650 studirte er in Straßburg, ward dann Hof- und Kanzleirath zu Neuenstein, 1652 Rathskonsulent und Scholarch zu Augsburg und starb 1688 am 20. Januar zu Regensburg, wo er als Gesandter bei der Reichsversammlung gegenwärtig war. Um die Beförderung der Kirchenmusik erwarb er sich viele Verdienste, dichtete und komponirte selbst geistliche Lieder, z. B. den Choral „Was mein Gott will, bin ich zufrieden", und verfertigte auch größere Kirchenstücke, die er in Augsburg zur Aufführung brachte.

Thomas, Charles Louis Ambroise, geb. zu Metz am 5. August 1811 als der Sohn eines Musiklehrers, erhielt bereits von seinem 4ten Lebensjahre an musikalischen Unterricht, und war bereits ziemlich geschickter Violin- und Klavierspieler, als er 1828 ins Conservatorium zu Paris trat. Hier bildete er vorzugsweise sein Talent im Pianofortespielen und in der Komposition aus; seine vorzüglichsten Lehrer waren: in dem ersteren Fache Zimmermann, und in dem letzteren Dourlen, Barbereau und Lesueur. Nachdem er bereits in den Jahren 1829 und 1830 erste Preise in der Harmonielehre und dem Klavierspielen gewonnen, sah er sich 1832 den ersten großen Kompositionspreis zuertheilt, in Folge dessen er als Stipendiat der Regierung drei Jahre lang in Italien verweilte und von dort aus auch Wien besuchte. Zu Anfang des Jahres 1836 kehrte er nach Paris zurück und warf sich vorzugsweise auf die dramatische Komposition. Von seinen bis auf den heutigen Tag zur Aufführung gelangten Opern sind zu nennen: „La Double Échelle", „Le Perruquier de la Régence", „Le Panier fleuri", „Carline", „Le Comte de Carmagnola", „Le Guerillero", „Angélique et Médor", „Mina", „Le Songe d'une nuit d'été", „Le Caïd", „Raymond, ou le secret de la reine". Sie enthalten mancherlei Pikantes und Graziöses neben vielem Leichtsinnigen und selbst Trivialen. Außerdem sind von seinen Kompositionen durch den Druck veröffentlicht: ein Requiem und einige andere Kirchenstücke, ein Quintett und ein Quartett für Streichinstrumente, ein Klaviertrio, andere Klaviersachen, als: Capricen, Nocturno's, Fantasien ꝛc., endlich viele Romanzen.

Thürschmidt, s. Türrschmidt.

Thuma, s. Tuma.

Thunbaß nannten früher einige Orgelbauer auch den Subbaß (s. d.).

Thurner, Friedrich Eugen, vortrefflicher Oboe-Virtuos, zugleich auch geschmackvoller Klavierspieler und beliebter Komponist, geb. am 9. Dezember 1785 zu Mömpelgard, wo sein Vater als Kabinetssekretär und Kammervirtuos

Digitized by Google

bei dem Herzog Eugen von Würtemberg in Dienſten ſtand. Im 4ten Lebensjahre ſchon ſtarben dem Eugen ſeine Eltern, und er kam nun zu ſeinem Oheim Döring nach Kaſſel, wo er gar bald dem Hoforganiſten Herſtell zum Unterricht im Klavierſpielen übergeben wurde. Mit acht Jahren ſchon ließ er ſich in Mozart'ſchen Klavierkonzerten ꝛc. öffentlich hören und erregte durch ſeine Fertigkeit Erſtaunen. Nun wünſchte er auch ein Blasinſtrument zu erlernen, wählte die Flöte, auf der ihn ein geſchickter Dilettant, der Münzgraveur Körner, unterwies, und war auch auf dieſem Inſtrument bald ſo weit, daß er vor der Oeffentlichkeit ſich produziren konnte. Mit zwölf Jahren hatte er das Wohlgefallen an der Flöte verloren und ging zur Oboe über, die nun fortan ſein Hauptinſtrument blieb. Mit einer Penſion von der Kaiſerin Maria Feodorowna von Rußland, Tochter des Herzogs Eugen von Würtemberg, verſehen, ging er 1801 nach München und verweilte drei Jahre daſelbſt, bei dem berühmten Oboiſten Ramm und bei Danzi weitere künſtleriſche Ausbildung ſuchend und findend, während dieſer Zeit auch fleißig komponirend, z. B. verſchiedene Sinfonien, die Muſik zu dem Ballet „Das Urtheil des Paris", Oboeſachen ꝛc. Nach Verlauf der angegebenen drei Jahre ging Th. nach Wien, ließ das dortige reiche muſikaliſche Leben eine Zeit lang auf ſich wirken, und nahm dann, nach kurzem Aufenthalte im pflegeälterlichen Hauſe, eine Anſtellung in der Kapelle des Kaufmanns Bernard zu Offenbach an, von wo aus er jedoch nach einiger Zeit als erſter Oboiſt in die herzogl. braunſchweigiſche Hofkapelle übertrat und hier bis ins Jahr 1807 blieb, um alsdann in der neuerrichteten Kapelle des Königs von Weſtphalen zu Kaſſel eine Stelle als erſter Oboiſt anzunehmen. Dieſe Stelle bekleidete er bis zur Auflöſung des Königreichs Weſtphalen im J. 1813, in dieſer Zeit fleißig komponirend, worauf er dann Norddeutſchland beſuchte und endlich durch Oſtfriesland nach Amſterdam ging. Hier verweilte er mehrere Monate, erfolgreiche Konzerte gebend, zog dann den Rhein herauf nach Deutſchland, von da wieder nach der Schweiz und endlich beſuchte er Stuttgart. Von hier aus ging er nach Wien, wo er lange blieb, ohne daß ſeine entfernten Freunde ſich erklären konnten, was ihn dort hielt, da ſich keine glänzenden Ausſichten für ihn eröffneten und der Erwerb durch Klavierlektionen für ein Talent ſeiner Art und Größe nicht erfreulich ſein konnte. Da mit einem Male kam die erſchütternde Nachricht, daß er wahnſinnig geworden ſei und ſich im Irrenhauſe befinde. Eine unglückliche Liebe ſoll die Urſache dieſer Kataſtrophe geweſen ſein. Nach vielfachen und ausdauernden Bemühungen geſchickter Aerzte gelang ſeine Wiederherſtellung, und er reiſte im Herbſte des Jahres 1817 über Prag und Leipzig nach Frankfurt a. M., wo er eine Stelle am Theaterorcheſter annahm. Doch bereits im Februar des Jahres 1818 erwies ein wiederholter Wahnſinns-Ausbruch die Wiederherſtellung des Künſtlers als trügeriſch. Zwar beſſerte ſich nach einiger Zeit ſein Zuſtand und er konnte ſogar wieder ein Konzert geben, ging auch in Folge deſſen in der Meinung, durch einen Wechſel der Umgebung und des Aufenthalts vor einem Rückfalle noch beſſer bewahrt zu ſein, nach Amſterdam, war aber kaum daſelbſt angelangt, als er zum dritten Male von ſeiner Krankheit heimgeſucht wurde, deren vollſtändige Unheilbarkeit

Digitized by Google

sich nun herausstellte. Beinahe acht Jahre schmachtete er noch im Irrenhause, dann — am 21. März 1827 — machte der Tod seinen Leiden ein Ende. — Die Zeitgenossen Th's konnten nicht Rühmens genug machen von der Vortrefflichkeit seines Spieles nach jeder Seite hin: sein Ton soll von schönster Fülle und größter Noblesse gewesen sein, Schwierigkeiten in der Technik sollen für ihn gar nicht existirt haben, und sein Vortrag habe durch Feuer, Eindringlichkeit und Geschmack bezaubernd gewirkt. Auch seine Kompositionen galten viel durch die ihnen innewohnende Anmuth und Lebendigkeit; anzuführen sind davon: 4 Oboe-Konzerte, 4 Quartette für Oboe, Violine, Viola und Violoncello, ein Trio für Oboe und zwei Hörner, Rondo's und Divertissements für Oboe, Duo's für Klavier und Oboe; dann einige Sinfonien, eine Ouverture, Sonate für Klavier und Horn und eine für Klavier allein, kleinere Stücke für Klavier ꝛc.

Tibaldi, Carlo, vorzüglicher italienischer Tenorsänger, geb. zu Bologna im J. 1776, sang von seinem zwanzigsten Jahre an mit Erfolg auf verschiedenen Theatern seines Vaterlandes, dann 1804 in Wien und in Dresden, und wurde in letzterer Stadt bei der italienischen Oper engagirt. Einen Urlaub in den Jahren 1810—1812 benutzte er zu Gastreisen in Deutschland und Italien, und 1818 sang er in Paris und London; dann blieb er fortwährend in Dresden und wirkte daselbst bis zum Jahre 1830, wo er pensionirt wurde, nach Bologna sich begab und dort im November des Jahres 1833 starb.

Tibaldi, Constanze, Tochter des Vorhergehenden und gute Sängerin, wurde geb. zu Dresden am 21. Juli 1806 und machte daselbst ihre Gesangstudien bei Benelli. Im J. 1822 debutirte sie mit Erfolg in Dresden, war auch bei der italienischen Oper daselbst einige Jahre engagirt, und kam dann an die Stelle der Sontag nach Berlin an das königstädtische Theater. Von da ging sie nach London, wo sie in der italienischen Oper vielen Beifall hatte, und dann nach Paris, wo sie aber gleich in ihrer ersten Rolle (Tankred) durchfiel. Aus Kummer darüber entsagte sie der Bühne fortan gänzlich, ging nach Bologna zu ihrem noch daselbst lebenden Vater und verheirathete sich daselbst mit einem reichen Kaufmann, Namens Biagi. Ob sie noch am Leben ist, vermögen wir nicht anzugeben.

Tibia, der lateinische Name für verschiedene Blasinstrumente, vorzüglich derjenigen, welche Tonlöcher hatten, also insbesondere der Flöte. Daher Tibia dextra und sinistra, die Doppelflöte, s. Flöte. — Tibia embateria (kriegerische Flöte), war eine bei den Lacedämoniern gebräuchliche Flöte, die zur Begleitung des Adonion (s. d.) gebraucht wurde. — Tibiae bisores oder conjunctae (zweiröhrige oder verbundene Flöten) war ein Instrument der Alten, welches aus zwei Flöten neben einander bestand, die aber oben in eine zusammenliefen und auch nur ein Mundstück hatten. — Tibiae geminae oder pares (gleiche Flöten), ebenfalls ein Instrument der Griechen und Römer, das aus zwei flötenartigen Röhren neben einander bestand, die aber oben und unten mit einander verbunden waren, mit einem gemeinschaftlichen Mundstücke geblasen, jedoch mit beiden Händen gespielt wurden. Auch die gewöhnliche Doppelflöte der Alten hieß wohl Tibiae geminae. — Tibia multisonans (viel- oder stark-

Digitized by Google

tönende Flöte), ein Blasinstrument der Aegypter, das diese, der Sage nach, aus einem Gerstenhalm verfertigten. (Wo da der starke Ton herkommt, läßt sich füglich nicht einsehen.) — Tibia siticinum, die Trauerflöte der Alten, welche nur bei Leichenbegängnissen angewendet wurde. — Tibia utricularis, s. Sackpfeife.

Tibilustrium, ein Fest der altrömischen Pfeifer oder Flötenbläser, welches alle Jahre am 13. Juni gefeiert wurde und bei dem die Genannten auch Wettstreite in ihrer Kunst abhielten.

Tichatscheck, Joseph Aloys, berühmter Tenorsänger, geb. zu Weckelsdorf in Böhmen am 11. Juli 1807. Während er in Braunau das Gymnasium besuchte, war er in dem Benediktinerkloster daselbst bis in sein 17tes Jahr Altist; alsdann mutirte seine Stimme in einen herrlichen Tenor. 1827 ging er nach Wien, um Medizin zu studiren, sang jedoch oft in Kirchen mit und erregte besonders die Aufmerksamkeit des Chorregenten Weinkopf zu St. Michael, der zugleich auch Chordirektor am Kärnthnerthor-Theater war, und ihn veranlaßte, zum Theater zu gehen. Er nahm nun bei Ciccimara Singunterricht, sang im Chor der Hofoper mit und erhielt im Verlaufe der Zeit auch hier und da eine kleine Rolle. Seine eigentliche theatralische Solisten-Laufbahn begann er aber 1834 in Gratz, gastirte einige Jahre darauf in Wien und Dresden, und wurde in letzterer Stadt im J. 1838 engagirt. Noch gegenwärtig wirkt er am dresdener Hoftheater, zugleich auch als königl. sächsischer Kammersänger (vornehmlich bei der Hofkirchenmusik) fungirend. Als Gast ist er außerdem auf sämmtlichen größeren deutschen Bühnen erschienen und überall mit Enthusiasmus aufgenommen worden. Auch in London, Amsterdam u. s. w. ließ er sich mit Beifall hören. — Der vornehmlichste Theil von T's Begabung liegt in seiner wirklich phänomenalen Stimme, einem Organ, das auch gegenwärtig fast noch nichts an Ausgiebigkeit und Frische eingebüßt hat, trotz Allem, was ihm T. während seiner langjährigen Wirksamkeit an Anstrengungen (besonders im Bereiche der Opern neueren Datums) zugemuthet. Die Kolossalität dieser seiner Mittel wies ihn nun auch vorzugsweise auf die sogen. Heldentenor-Partien in der großen Oper hin; doch hat er auch Erhebliches in der sogen. Spieloper geleistet. Eine gewisse Genialität der Auffassung und glückliche Frische des Naturells zeichneten ihn von jeher in den genannten Sphären aus und ließen leichter darüber hinwegsehen, daß eigentlich seine Gesangstechnik keineswegs fehlerlos ist (besonders was Tonbildung und Aussprache betrifft), und daß seiner Darstellung mitunter die rechte Würde und seelische Tiefe fehlt.

Tief, als Gegensatz zu hoch (s. d.) nennt man in der Musik das Gefühl des Klanges, welches durch langsamere Schwingungen der Lufttheile bewirkt wird.

Tiehsen, Otto, geb. zu Danzig im J. 1817 als der Sohn eines Hauptmanns, verlebte seine Jugendjahre in Marienwerder und erhielt hier seine erste Musikbildung zunächst durch einen Verwandten, und dann durch den Organisten an der dortigen Domkirche, Kronberger, der ihm namentlich auch die Grundzüge der Theorie beibrachte. Sein für das Alter eines Knaben sehr ausgezeich-

Digitized by Google

netes Klavierspiel und die schon damals hervortretende Fähigkeit, in leichter Form glücklich zu gestalten, verschaffte ihm ein mehrjähriges Stipendium der Danziger Friedensgesellschaft, und er ging sofort nach Berlin, um hier den Unterricht der Akademie und bedeutender Privatlehrer zu genießen. Nach Beendigung seines Kursus gab er seine ersten Lieder, unter diesen das allgemein beliebte und verbreitete Lied: „Ach, wem ein rechtes Gedenken blüht", dessen Text von ihm selbst gedichtet, heraus, und erntete so entschiedenen Beifall, daß ihm zu fernerem Schaffen auf dem Gebiete der Liederkomposition Muth gemacht wurde. Zugleich trat er selbst als Musiklehrer auf und gewann sowohl im Klavier- wie im Gesangunterricht einen großen Kreis von Schülern, die mit großer Liebe an ihm hingen. Er entfaltete nach dieser Seite hin seine Wirksamkeit vorzugsweise in den höheren Dilettantenkreisen und bereitete sich daher eine sehr angenehme gesellige Stellung. Unterdeß erschienen nach der Reihe eine Anzahl von in die zwanzig Liederheften, die nicht nur in Berlin, sondern auch außerhalb seinem Namen Achtung sicherten. Mit Ausnahme weniger fast nur in seine Heimath gerichteter Reisen hat T. Berlin nicht verlassen, zumal ihm seit Anfang der 40er Jahre sein kränklicher Körper zu größeren Anstrengungen, welcher Art sie auch sein mochten, ganz unfähig machte. Er litt an einem Herzübel, welches endlich in eine Herzbeutel-Wassersucht überging, und dieser erlag er am 14. Mai 1849, erst 32 Jahre alt. Sein einziges größeres Werk ist das Singspiel „Anette", welches 1847 in Berlin zur Aufführung kam und das Talent des Komponisten allseitig schätzen ließ. (S. „Neue Berliner Musikzeitung", Jahrg. 1849.)

Tielke, Joachim, lebte als Geigenmacher zu Hamburg in der Zeit von 1660 bis 1730, und waren seine Violinen und Lauten sehr geschätzt.

Tietz (bisweilen auch Titz geschrieben), August Ferdinand, um 1750 geb., lebte anfangs eine Reihe von Jahren in Wien, und ging dann um 1786 nach Petersburg, wo er noch im ersten Dezennium des laufenden Jahrhunderts lebte, aber in Irrsinn verfallen. Er hatte als Violinspieler früher einen guten Namen, und auch seine Kompositionen — Violin-Konzerte und Sonaten, Streich-Quartette, Quintette und Trio's ꝛc. — waren geschätzt.

Timbre (spr. Tengbr'), französischer Ausdruck (aber auch im Deutschen hin und wieder gebraucht) für die zufälligen Eigenschaften einer Singstimme oder eines Instruments, für die Klangfarben derselben oder das Gepräge ihres Klanges je nach der Quantität oder Körperlichkeit desselben.

Thimotheues Milesius, einer der berühmtesten altgriechischen Dichter und Tonkünstler, ward 446 vor Chr. zu Milet geboren (daher auch jener Beiname) und war demnach ein Zeitgenosse Philipps von Macedonien und des Euripides. Er soll ein großer Meister auf der Lyra gewesen sein und diese um 4 Saiten (so daß sie durch ihn nun 11 hatte) vermehrt haben; dann soll er der Erfinder des chromatischen Tongeschlechts und mancher neuen Tonfiguren gewesen sein. Als Dichter zeichnete er sich besonders in Dithyramben aus. Gest. ist er 357 vor Chr., nach Einigen in Macedonien und in der Verbannung (eben wegen seiner musikalischen Neuerungen). Man darf ihn nicht verwechseln mit einem

Digitized by Google

jüngeren **Thimotheus**, der aus Theben war, sich hauptsächlich als Flötenbläser auszeichnete und bei Alexander dem Großen sehr in Gunst war.

Timpano, italienischer Name der Pauke (s. d.).

Tinctor oder **Tinctoris** (nach der Manier der Niederländer, die lateinischen Eigennamen in den Genitiv zu setzen, um dadurch die Partikeln van oder de anzudeuten), Joannes, berühmter Theorist und Musikschriftsteller des 15ten Jahrhunderts, auch Komponist. Fétis meint, daß er wahrscheinlich Le Teinturier (der Färber) geheißen habe. Geboren wurde er zu Nivelles in Brabant im J. 1434 oder 1435 (und nicht 1450, wie zumeist angegeben wird), studirte Theologie, Juirsprudenz und Musik, war auch Licentiat der Rechte und Priester, und ging im Mannesalter nach Neapel, wo er bei dem König Ferdinand von Aragonien in großer Gunst stand und eine öffentliche Musikschule entweder gründete oder wenigstens als Lehrer an einer solchen wirkte. Gegen 1490 kehrte er in sein Vaterland zurück und soll erst 1520 daselbst gestorben sein. — Von seinen theoretischen Schriften ist nur eine im Druck erschienen, das „Terminorum musicae definitorium" (vielleicht 1476 erschienen), welches wohl das älteste musikalische Wörterbuch ist und bis 'auf Burney und Forkel (welcher letztere es in seiner Allgem. Literatur der Musik hat abdrucken lassen), so gut wie unbekannt war. Seine übrigen Schriften — Abhandlungen über verschiedene Zweige der Musik — sind, wie gesagt, Manuscript geblieben und führen nach Fétis' Angabe folgende Titel: „Expositio manus" (eine Elementarmusiklehre nach Guidonischen Prinzipien), „Liber de natura et proprietate tonorum", „De notis ac pausis", „De regulari valore notarum", „Liber imperfectionum notarum", „Tractatus alterationum", „Super punctis musicalibus", „Liber de arte contrapuncti", „Proportionale musices", „Complexus effectuum musices". Fétis beabsichtigt in neuester Zeit, diese Abhandlungen herauszugeben. Einige Kirchenkompositionen T's befinden sich im Manuscript in den Archiven der päpstlichen Kapelle. (S. darüber in Baini's „Memorie" Bd. I. pag. 96.)

Tinti, Salvatore, aus Florenz gebürtig, hatte um 1770 in Italien als Violinspieler einen bedeutenden Namen und war bis 1800 in seiner Vaterstadt als erster Violinist angestellt. Dann ging er nach Venedig, machte von da aus auch eine Reise nach Wien und war 1804 wieder in Italien. Von da ab fehlen die Nachrichten über ihn. Streich-Quintette und Quartette seiner Komposition sind im Druck erschienen.

Tintinnabulum (lat.), eine kleine Glocke oder Schelle. Die Alten hatten auch ein anderes Instrument, das sie Tintinnabulum nannten. Es war eine Stange mit verschieden geformten Querbalken und anderen Verzierungen, an welchen kleine Glöckchen oder Schellen hingen, die durch die Bewegung der Stange, ein Schütteln derselben, zum Klingen gebracht wurden, also ein Instrument, wie es die Neuzeit im türkischen Hut oder Schellenmond besitzt.

Tiorba, italienischer Name der Theorbe (s. d.)

Tirade, wurde ehedem zuweilen für Lauf oder Passage gebraucht.

Tirry, Anton, berühmter Klarinettist des vorigen Jahrhunderts, 1757 in Ungarn geboren und in Wien gebildet. Von 1778 bis 1780 reiste er konzertirend in Italien, ward dann zu Wien in der Hauskapelle des Grafen Grassal-

Digitized by Google

kowich angestellt, gab diese Stelle 1787 wieder auf und machte eine größere Kunstreise durch Deutschland. Nachdem er eine Zeit lang in Stuttgart als Kammermusikus angestellt gewesen, kam er 1795 als solcher in die berliner Hofkapelle, kehrte aber schon 1793 in sein Vaterland zurück und ging von da aus nach Rußland, wo er wahrscheinlich seine Laufbahn beschlossen hat. Seit 1800 fehlen weitere Nachrichten über ihn.

Tischer, Caspar, um 1712 Organist zu Königssee, und von 1714 an Organist beim Grafen Brockdorf zu Sney in Franken, war des berühmten Sorge Lehrer und wurde seiner Zeit als vorzüglicher Orgelspieler und Komponist geschätzt. Von seinen Kompositionen ist wohl nichts mehr vorhanden.

Tischer, Johann Nicolaus, geb. 1707 zu Böhlen im Schwarzburgischen, erhielt in seinem 12ten Jahre den ersten Musikunterricht von dem Organisten Rauche in seinem Geburtsorte, kam dann mit 15 Jahren als Schreiber zu einem Beamten nach Halberstadt, wo er beim Domorganisten Graf seine Musikstudien fortsetzte, und bildete sich auch in Arnstadt und Rudolstadt auf dem Klavier, verschiedenen anderen Instrumenten und in der Komposition weiter fort. Nachdem er in Arnstadt einige Zeit Musiklehrer gewesen und ihm die Hoffnungen auf Anstellungen in Erfurt und Blankenburg fehlgeschlagen waren, besuchte er Hamburg, Berlin und Dresden, trat darauf 1728 als Hautboist in das herzogliche Leibregiment zu Braunschweig, und erhielt endlich 1731 den Ruf als Schloß- und Stadtorganist nach Schmalkalden, wo er auch sein übriges Leben hindurch geblieben ist. Sein Todesjahr findet sich aber nirgends angegeben. Als Orgel-, Klavier- und Violinspieler seiner Zeit geschätzt, hat er auch fleißig und manches Beliebte komponirt. Gedruckt wurden davon Suiten, Konzerte und Unterrichtsstücke für Klavier. Viele Kirchenstücke und Instrumentalsachen hat er im Manuscript hinterlassen.

Titius, Erhard, geb. wahrscheinlich zu Dresden, erhielt wenigstens auf der Kreuzschule daselbst seine Ausbildung und war auch bei dem Chor derselben längere Zeit Präfekt. Nachgehends wurde er Kantor in Zittau und starb daselbst 1681, den Ruf eines großen Orgelspielers und gelehrten Musikers überhaupt hinterlassend. Kompositionen von ihm sind nicht öffentlich bekannt geworden.

Titl, Anton Emil, geb. 1809 zu Pernstein in Mähren, war zum Schulfache bestimmt und machte auch zu Brünn demgemäße vorbereitende Studien; nebenbei aber trieb er, von innerem Drange getrieben und guten Anlagen unterstützt, fleißig Musik und hatte auch bei Gottfried Rieger Kompositions-Unterricht. Der Beifall, den einige Ouverturen und eine Oper „Die Burgfrau" fanden, bestimmten ihn, sich ausschließlich der Musik zu widmen. 1832 setzte er zur Installationsfeierlichkeit des neuen Erzbischofs von Ollmütz eine solenne Messe, die auch mit Erfolg in Prag und Wien aufgeführt wurde. Nach letztgenannter Stadt siedelte er nachgehends über und lebt auch gegenwärtig noch dort, seit 1850 als Kapellmeister am Burgtheater angestellt. Zahlreiche Liederkompositionen von ihm sind im Druck erschienen; ferner auch die Musiken zu dem dramatischen Zaubermährchen: „Der Todtentanz", „Der Antheil des Teufels" und „Der Zauber-

Digitized by Google

schleier". Manches von den angeführten Sachen genießt in Oesterreich einer ziemlichen Popularität.

Toccate, ital. Toccata, ein Tonsatz für Klavier oder Orgel, der bald Sonaten-, bald Rondoform, bald auch das ungebundene Wesen der Fantasien annimmt, bald einen eigenthümlichen, launenhaften Gedanken beharrlich durchführt, bald auf lebhaftes Spiel oder eine besonders zu übende Figur oder Spielmanier ausgeht. Man sieht also, daß die Toccate, welche früher als Tonstück häufig vorkam, ziemlich identisch ist mit dem, was wir heutzutage Fantasie, Caprice und Etude nennen.

Toccatina, eine Toccate von kleinerem Umfang.

Tochtermann, Philipp Jakob, sehr guter Sänger (hoher Baß), geb. zu Augsburg im J. 1744, bildete sich zu Mannheim unter Danzi, ward auch bei der Oper angestellt, und trat 1799 zur Münchener Bühne über, deren Opern-Regie er von 1806 ab auch führte. Gestorben ist er erst am 1. April 1833.

Todi, Maria Francesca, hochberühmte Sängerin des vorigen Jahrhunderts, geboren in Portugal um 1748, machte ihre Gesangstudien unter der Leitung des David Perez, debutirte in Lissabon mit glänzendem Erfolg, war auch eine Reihe von Jahren daselbst engagirt und wurde 1777 nach London berufen, wo sie in der Buffa-Oper sang, aber bald fühlte, daß sie für dies Genre nicht paßte, und daher fortan nur in den ernsten Opern aufzutreten beschloß. Noch im Sommer des genannten Jahres ging sie nach Madrid, kam 1779 nach Paris, wo sie im Concert spirituel und auch in Versailles bei Hofe sang, war darauf wieder ein Jahr in Lissabon, und kam endlich im Oktober 1781 zum zweiten Male nach Paris, wo sie wieder Enthusiasmus erregte, aber im Frühling des folgenden Jahres in der Mara eine furchtbare Rivalin fand. Schließlich vereinigten sich die Kenner dahin, daß die Palme des getragenen Gesanges der Todi zuzusprechen sei, während die Mara im Bravourgesange Vorzüglicheres leiste. 1783 und 1784 sang sie in Deutschland und namentlich in Berlin, und nahm dann ein Engagement in Petersburg an, wo sie die Gunst der Kaiserin Katharina II. in hohem Maße genoß und einige Jahre blieb; hierauf sang sie bis 1788 wieder in Berlin, besuchte im November des genannten Jahres Paris, wo sie aber nur in Konzerten sang, ging darauf im März 1789 nach Hannover, und von da im Oktober 1790 nach Italien, worauf sie endlich 1792 nach Portugal zurückkehrte, aber zu Lissabon schon im Juni des Jahres 1793 starb. Ihren acht Kindern, die sie von zwei Männern hatte, hinterließ sie ein enormes Vermögen.

Töpfer, Carl, der bekannte dramaturgische Schriftsteller und Lustspieldichter, geb. zu Berlin am 26. Dezember 1791 und gegenwärtig noch in Hamburg lebend, ist hier anzuführen als ehemaliger Guitarrenvirtuos und Komponist für das genannte Instrument. Nachdem er in Wien Hofschauspieler gewesen, reiste er in Deutschland eben als Guitarrenspieler und hatte als solcher guten Erfolg.

Töpfer, Johann Gottlob, geb. am 4. Dezember 1791 zu Niederroßla, einem Dorfe unweit Weimar, als der Sohn eines unbemittelten Landmanns und nicht ungeschickten Dorfmusikus. Dieser sein Vater brachte ihm schon frühzeitig

Digitized by Google

die Elemente des Geigenspiels bei, der Kantor Schlömilch aber unterrichtete ihn im Singen, Klavier- und Orgelspielen. Später nahm ihn die Räthin Jagemann, welche in Niederroßla ein Landhaus besaß und sich für den talentvollen Knaben interessirte, mit nach Weimar, sorgte für seinen Unterhalt und seine Erziehung, und ließ ihn von dem Konzertmeister Destouches im Klavier- und vom Musikdirektor Riemann im Violinspielen unterrichten. Dabei besuchte er das Gymnasium und später das Schullehrer-Seminar, während er zugleich jede sich darbietende Gelegenheit zu seiner Fortbildung im Orgelspiel eifrigst benutzte. Nach der Anstellung Aug. Eberhard Müllers als Kapellmeister in Weimar wurde er durch die Großherzogin Maria Paulowna dessen besonderer Leitung anvertraut, unter welcher sich bald sein Talent als Klavier- und Orgelspieler und zur Komposition so kräftig entwickelte, daß er sich auf den Rath seiner Freunde und Gönner entschloß, das Seminar zu verlassen, um sich ausschließlich der Tonkunst zu widmen. Während er sich jetzt eine Zeit lang neben dem eignen gründlichen Studium der theoretischen Musik mit Unterrichtgeben beschäftigte, zog der unter Müllers Aufsicht begonnene Neubau der Orgel in der Hauptkirche seine Aufmerksamkeit in besonderm Maße auf diesen Gegenstand hin. Er brachte einen großen Theil seiner Mußestunden in den Werkstätten der Orgelbauer zu, um das praktische Verfahren derselben gründlich kennen zu lernen. Die dabei gewonnenen Kenntnisse und Erfahrungen suchte er durch fleißige Lektüre und späterhin auf einer Reise durch Sachsen, Baiern, Oesterreich und Böhmen, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die Einrichtung und Beschaffenheit der vorzüglichsten Orgelwerke richtete, zu erweitern und zu vervollständigen. Gereift an Bildung und bewährt als tüchtiger Theoretiker und Praktiker, wurde er hierauf im J. 1817 als Professor der Musik am Schullehrer-Seminar, und endlich im J. 1830 als Organist an der Stadtkirche angestellt, nachdem er schon seit zehn Jahren das Orgelspiel an derselben mit übernommen hatte. Vor einigen Jahren noch war er in diesen Aemtern thätig. — Die Resultate seiner vieljährigen Forschungen und Versuche in Betreff der Orgelbaukunst, deren Gründlichkeit vorzüglich der unter seiner Leitung und nach seiner Angabe unternommene gänzliche Umbau der Stadtkirchen-Orgel in Weimar (1825), sowie viele andere seiner Aufsicht anvertrauten Neubauten und größere Reparaturen förderlich wurde, indem T. dabei fortwährend Gelegenheit hatte, seine Theorie an der Praxis zu erproben, liegen dem Publikum in folgenden Schriften vor: „Die Orgelbaukunst, nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt ꝛc." (Weimar, 1833); ein Nachtrag zu dem genannten Werke (Weimar, 1834); „Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile ꝛc." (Erfurt, 1843); eine Bearbeitung des Werkes „L'art du facteur d'orgues" von Don Bedos de Celles (Weimar, 1855); „Anleitung zur Stimmung der Orgel" (Jena); „Die Scheibler'sche Stimm-Methode, nach einer neuen Art angewandt" (Erfurt). — Als Autorität in Allem, was den Orgelbau betrifft, allseitig anerkannt, war er in seinen früheren Mannesjahren auch ein vortrefflicher Orgelvirtuos, sowie er auch für sein Instrument manches Wackere komponirt hat. Im Druck erschien davon: Choralvorspiele und Choral-

Digitized by Google

bearbeitungen, ein Konzertstück, Variationen über das französische Volkslied „Vive Henri Quatre", eine Orgelsonate ꝛc. — Ferner hat er in seiner „Organistenschule" ein treffliches musik-theoretisches Werk, und ein „Allgemeines Choralbuch" herausgegeben (beide in Erfurt erschienen). — Für das Klavier endlich, das er ebenfalls früher vortrefflich behandelte, schrieb und publizirte er auch Verschiedenes, z. E. Variationen, ein Trio, eine Sonate, eine desgleichen mit Flöte, Variationen mit Flöte ꝛc., sowie auch mehrere Männerquartette von ihm veröffentlicht worden sind.

Töpler, Joseph, geb. 1799 zu Ullersdorf bei Liebenthal (in Schlesien), erhielt den ersten Musikunterricht von dem Kantor Scheer in Löwenberg, besuchte darauf das Gymnasium zu St. Matthäi in Breslau, neben den Schulwissenschafteu auch die Musik eifrig forttreibend und besonders fleißig Violine übend, nahm 1819 eine Hauslehrerstelle in Polen an, kehrte aber bereits nach Verlauf eines Jahres wieder nach Breslau zurück und bezog nun erst die Universität daselbst behufs des Studiums der Philologie. Seine Liebe zur Musik aber ließ ihn nach nicht gar langer Zeit die wissenschaftliche Laufbahn verlassen, und er wandte sich nun zu seiner höheren Ausbildung im Violinspielen nach Berlin, wo er Mösers Unterricht genoß. Nachgehends nach Schlesien zurückgekehrt, lebte er im Hause des Amtsraths Lucas auf Borkau bei Glogau, bis er 1824 eine Stelle als Violinist in der dresdener Hofkapelle annahm, die er 1829 mit einer gleichen in Koburg vertauschte. Vermuthlich ist er noch daselbst.

Tosschi (spr. —ki). 1) Carlo Giuseppe, geb. 1724 im Kirchenstaate, kam frühzeitig mit seinem Vater, Alessandro T., nach Mannheim (wo dieser Konzertmeister wurde, aber seine Stelle später niederlegte), wurde 1766 neben Cannabich Konzertmeister und kam als solcher mit der ganzen mannheimer Kapelle nach München, wo er am 12. April 1788 starb. Früher als Sologeiger berühmt, legte er sich später aufs Komponiren und verfaßte Balletmusiken, Sinfonien und Kammermusikstücke, von welchen letzteren Mancherlei im Stich erschien. — 2) Giovanni Battista T., ein jüngerer Bruder des Vorgenannten (und nicht dessen Sohn, wie zumeist angegeben wird), wurde zu Mannheim geboren und bildete sich daselbst unter Johann Stamitz zu einem trefflichen Violinspieler. Nach Christian Cannabich's Tode zum Konzertmeister ernannt, kam er als solcher mit der mannheimer Kapelle nach München und starb hier im J. 1803 (nach Anderen schon 1800). Als Komponist war er durch Streichquartette und Sinfonien, die zumeist in Paris im Druck erschienen, sehr beliebt.

Tolbecque (spr. —bekk), Jean Baptiste, geb. zu Paris um 1796, trat ins dasige Conservatorium und bildete sich unter Rudolph Kreutzer zu einem tüchtigen Violinspieler. Nachgehends erhielt er eine Anstellung im Orchester der italienischen Oper, gab dieselbe aber auf, da er inzwischen als Tanzkomponist sich einen Namen gemacht hatte, und trat an die Spitze eines Orchesters, welches im Tivoli und einigen anderen öffentlichen Gärten Konzert- und Ballmusik machte. Musard verdrängte ihn nachgehends aus der Gunst des pariser Publikums,

Digitized by Google

sowohl als Tanzkomponist, wie als Anführer von Tanzorchestern. Die Zahl seiner gedruckten Quadrillen und anderen Tänze ist sehr beträchtlich.

Tollmann, Johann, geb. 1775 zu Mannheim, zeigte frühzeitig schon bedeutende Musikanlagen, erhielt auch demzufolge Unterricht auf der Violine, und konnte sich bereits mit 8 Jahren vor dem Hofe in Mannheim hören lassen. Die Kurfürstin, sich für sein Talent interessirend, ließ ihn auf ihre Kosten bei Ignaz Fränzl weiter ausbilden, und mit 15 Jahren wurde er dann in der Hofkapelle als Violinist angestellt. Hier blieb er bis 1805, machte dann eine Kunstreise durch einen Theil Deutschlands und der Schweiz, und wurde noch in demselben Jahre als Musikdirektor nach Basel berufen, welche Stelle er bis zu seinem am 22. Oktober 1829 erfolgten Tode bekleidete, als Künstler und Mensch im vortrefflichsten Rufe stehend.

Tomaschek, Johann Wenzel, geb. zu Skutsch in Böhmen am 17. April 1774 als der jüngste Sohn eines früher wohlhabenden, nachgehends aber durch unverschuldetes Unglück heruntergekommenen Leinwebers, erhielt bei hervorstechenden Anlagen den ersten musikalischen resp. Gesang- und Violin-Unterricht vom Regenschori Wolf zu Chrudim, woselbst er auch die Schule besuchte. Eine ganz besondere Sehnsucht zog ihn aber zum Orgel- und Klavierspielen, und auf einem alten Spinett, das er von seinem ältesten Bruder — einem Pfarrer — erhalten hatte, übte der Knabe sich autodidaktisch, bis ein Mitschüler ihn mit einigen Rathschlägen und Musikalien unterstützte und besser vorwärts brachte. Inzwischen hatte er als Solo-Kirchensänger (Altist) sich einen gewissen Ruhm erworben, und wurde demzufolge als Vokalist in das Minoritenkloster zu Iglau berufen. Hier, auch an dem Unterricht der höheren Klosterschüler Theil nehmend, verweilte er bis zu dem Zeitpunkte, wo seine Stimme zu mutiren anfing, und begab sich dann nach Prag, daselbst 9 Jahre lang Philosophie und Jurisprudenz studirend, dabei aber seinen Lebensunterhalt durch Musikstundengeben gewinnend und sich selber durch die Benutzung jeglicher Freistunde zu eifrigster und ernstester theoretischer und praktischer Fortbildung fördernd. Wie hochgeachtet er auch mit der Zeit durch seine musikalischen Fähigkeiten in Prag dastand, so lag es doch in den Verhältnissen, daß er der Beamten-Carrière sich zuzuwenden gedachte. Da führte ein ehemaliger Klavierschüler von ihm — der Graf Georg v. Bouquoy — einen Wendepunkt in seinem Leben herbei, indem er, entzückt von einer jüngst vollendeten Komposition T's, diesen mit einem ansehnlichen Gehalt gleichsam zu seinem Hofkomponisten ernannte und in sein Haus aufnahm. Im Besitz dieser Stellung, konnte T. nun mit Muße seinen tonkünstlerischen Arbeiten leben und sich zu jener kompositorischen Meisterschaft emporarbeiten, die ihm denn auch in weiteren Kreisen bereitwillig und einmüthig zugestanden wurde. Nach einem zehnjährigen Verweilen im gräflich Bouquoy'schen Hause verließ er dieses, jedoch mit Beibehaltung seines Gehaltes, verheirathete sich glücklich und lebte fortan in einer angenehmen Häuslichkeit und umgeben von zahlreichen Klavier- und Kompositionsschülern (wir nennen von diesen bloß Worzischek, Würfel, Dreyschock, Schulhoff, Kuhe, Tedesco, Bocklet). Prag hat er, mit Ausnahme von Vergnügungsreisen, nie verlassen, und ist auch daselbst am

Digitized by Google

3. April 1850 geſtorben. — Die Kompoſitionen T's in ihrer Totalität zeichnen ſich durch ſchwungvolle, edle und reichſtrömende Erfindung aus, die mit werthvollſter muſikaliſcher Arbeit gepaart iſt; ſie ſind phantaſievoll und gediegen zu gleicher Zeit. Im Druck mögen nahe an hundert davon erſchienen ſein; wir führen als beſonders bemerkenswerth an: einige Requiems, Meſſen und andere Kirchenſtücke, die Sonaten, Dithyramben, Eklogen und Rhapſodien für Klavier, ein Quartett für Klavier und Streichinſtrumente (Op. 22), einige Sinfonien und Ouverturen, ein Klaviertrio (Op. 7), Lieder und Geſänge u. ſ. w. Auch eine Oper von ihm, „Seraphine", iſt zur Aufführung gelangt, hat aber, hauptſächlich ihres ſchlechten Textes wegen, nicht viel Glück gemacht. Zwei andere Opern, „Alvaro" und „Sakontala", hat er nicht völlig beendet.

Tomaſelli, Giuſeppe, wahrſcheinlich 1762 oder 1763 in der Lombardei geb., erhielt zu Mailand ſeine muſikaliſche Ausbildung, kam dann als Tenorſänger in die Kapelle des Erzbiſchofs von Salzburg, und wurde bei der Einverleibung des Erzbisthums in den öſterreichiſchen Staat nebſt mehreren ſeiner Kollegen in die Wiener Hofkapelle verſetzt. Neben ſeinen Berufspflichten auch als Geſanglehrer thätig und geſchätzt, lebte er mehrere Dezennien in Wien, und zog ſich dann, in den Ruheſtand verſetzt, zu Verwandten nach Würzburg zurück, woſelbſt er im J. 1835 ſtarb.

Tomaſini, Luigi, ſtand unter Joſ. Haydns Direktion als Konzertmeiſter in der fürſtlich Eſterhazy'ſchen Kapelle in Dienſten und galt für einen ausgezeichneten Violinvirtuoſen. Variationen für Violine und Violinduette von ihm ſind geſtochen; Streichquartette und Violinſonaten waren außerdem handſchriftlich bekannt.

Tombolini, findet man zuweilen auch für Tambolini geſchrieben, ſiehe daher dieſen.

Tomkins, Thomas, angeſehener engliſcher Contrapunktiſt, geb. um 1580, war ein Schüler des William Bird, kam dann als Sänger in die königliche Kapelle und wurde nachgehends auch Organiſt an derſelben. 1607 wurde er von der Univerſität Oxford zum Baccalaureus der Muſik ernannt, und einige Jahre ſpäter erhielt er die Stelle als Organiſt an der Kathedrale zu Worceſter. In dieſer Stadt ſtarb er auch, man weiß aber nicht wann. Es ſind von ihm einige Sammlungen mehrſtimmiger geiſtlicher und weltlicher Geſänge im Druck erſchienen; auch findet man einige Stücke von ihm in der Kollektion „The Triumph of Oriana". — Schon ſein Vater hatte als Muſiker einen guten Namen, und ebenſo zeichneten ſich drei ſeiner Brüder in der Tonkunſt aus.

Ton, ein Klang oder Laut von gleichförmigen Schwingungen, oder beſſer geſagt: ein Klang von abgemeſſenem Schwingungsmaß, von beſtimmbarer Höhe. Weiteres ſ. darüber unter Akuſtik. Uebrigens wird das Wort Ton nicht immer richtig genug und in genügend diſtinktiver Weiſe gebraucht: oft ſteht dafür auch Klang, namentlich in Zuſammenſetzungen, als: Dreiklang (ein Akkord aus drei Tönen), Einklang (eigentlich Einton), Klangſtufe (eigentlich Tonſtufe) u. ſ. w. — Auch zur Bezeichnung eines gewiſſen Intervalls, deſſen beide Enden nur um eine diatoniſche Tonſtufe von einander abſtehen, kommt der Name Ton in der

Digitized by Google

Musik vor. Dieses Intervall kann von verschiedener Art, d. h. von verschiedener Größe sein: wir haben ganze und halbe Töne, ja sogar große und kleine ganze, und große und kleine halbe Töne. Der ganze Ton ist dasselbe Intervall, welches wir gewöhnlich in der Kunstsprache die große Sekunde nennen, und der halbe Ton ist die kleine Sekunde. Durch das zweite Prädikat von groß und klein wird aber auch noch ein besonderer Unterschied in den beiden verschiedenen Sekunden unter sich angedeutet. Bei der Beschaffenheit unserer temperirten Stimmung nämlich können die fünf großen Sekunden einer Oktave — um in dieser Beziehung zunächst bei dem ganzen Tone stehen zu bleiben — nicht durchweg in gleicher Größe oder in ganz gleichem Verhältnisse des Intervalls vorkommen, sondern es müssen die einen Etwas von ihrer Größe und Reinheit verlieren, was den anderen wieder zugesetzt wird (s. Stimmung). Der große ganze Ton nun steht in dem Verhältniß von 9 : 8, und der kleine ganze Ton in dem von 10 : 9, jener ist also um das syntonische Komma (81 : 80) größer als dieser. Gefunden wird das Verhältniß durch die harmonische Theilung der großen Terz. Theilen wir z. B. c—e oder das Verhältniß 5 : 4 harmonisch (s. Theilung), so erhalten wir das Verhältniß (10 : 9 : 8 mit einander multiplizirt) 90 : 80 : 72, das ganz richtig den Tönen c, d, e entspricht. Von c bis d ist ein großer und von d bis e ein kleiner ganzer Ton. Diese Verschiedenheit fand schon Didymus, welcher in dem ersten Jahrhundert nach Chr. lebte. Die Griechen bedienten sich vorher des ganzen Tones in immer gleicher Größe, nämlich in dem Verhältniß von 9 : 8. Nothwendig mußte dadurch die Terz zu hoch und wirklich eine Dissonanz werden, wofür die Griechen sie ausgaben. In solchem Verhältnisse von 8 : 9 besteht der große ganze Ton aus dem kleinen ganzen Tone und dem syntonischen Komma, oder aus dem großen Limma und dem kleinen halben Tone, auch aus dem kleinen Limma und dem großen halben Tone, oder endlich aus dem kleinen und großen halben Tone und dem syntonischen Komma, denn der große halbe Ton ist größer als der kleine halbe Ton um das Verhältniß der Diesis, und macht den Unterschied aus zwischen der reinen Quarte und der großen Terz, und zwischen der Oktave und großen Septime, oder — was dasselbe ist — kommt sein Verhältniß 16 : 15 zum Vorschein, wenn von der reinen Quarte die große Terz, oder von der Oktave die große Septime abgezogen wird. In der diatonischen Tonleiter ist daher der große halbe Ton auch nur enthalten zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe; alle übrigen chromatischen Verhältnisse, als c—cis, d—dis u. s. w., sind lauter kleine halbe Töne, deren Verhältniß 25 : 24 man findet, wenn man von der großen Terz die kleine Terz abzieht. Dieses Verhältniß mit dem des sogen. großen halben Tons addirt, giebt das Verhältniß des kleinen ganzen Tons, und man begreift somit, woher es gekommen ist, daß man die Töne cis, dis, fis u. s. w. auch wohl halbe Töne nennt. — Endlich gebraucht man das Wort Ton auch wohl endlich für Tonart und Tongeschlecht, indem man nämlich dabei an den Grundton oder den tonischen Charakter eines Tonstücks oder einer Tonart denkt, in welcher die Modulation sich befindet, ob Dur oder Moll, C-, D-, E-, oder

Digitized by Google

noch eine andere Tonart. Daher namentlich der so häufig vorkommende Ausdruck Kirchenton und Kirchentöne statt Kirchentonarten, und die Redensarten: das Tonstück steht in diesem oder jenem Tone (Tonart), nach diesem oder jenem Tone ausweichen u. s. w.

Tonabstand sagen Einige für Intervall (s. d.).

Tonart. Jedes Intervall, folglich jede Reihe von Intervallen kann auf jedem beliebigen Tone unsers Tonsystems dargestellt werden. Folglich kann auch das Dur-Geschlecht sowohl wie das Moll-Geschlecht auf jedem beliebigen Tone unseres Systems erbaut werden. Die Darstellung eines Tongeschlechts auf einem bestimmten Tone nun heißt Tonart. Es giebt also mehrere Dur-Tonarten und mehrere Moll-Tonarten, und zwar von jedem Geschlecht so viele Tonarten, als unser System Töne hat. Dies ergiebt wenigstens 12 Dur-Tonarten (auf c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) und ebenso viele Moll-Tonarten auf denselben Stufen. Da jeder Ton mehrfach enharmonisch umgenannt, z. B. dis in es, fis in ges, e in fes verwandelt werden kann, so ist noch eine größere Anzahl von Tonarten denkbar, die aber alle mit den obigen enharmonisch gleich sein würden, deren Aufzählung jedoch hier überflüssig ist. Außer ihnen sind noch die fünf oder sechs Kirchentonarten (s. d.) zu erwähnen. — Im Allgemeinen theilt man die verschiedenen Tonarten (jede derselben s. unter ihrem besonderen Artikel) in Haupt- und Nebentonarten. Erstere sind diejenigen, deren Leiterfolge hinsichtlich der Größe der Intervalle allen übrigen Tonleitern zum Muster dient, und die somit keine abgeleiteten Töne in ihren Tonreihen enthalten: C-Dur und A-Moll. Die Leiter von C-Dur ist Richtschnur für alle übrigen Dur-Tonleitern, und die Leiter von A-Moll Richtschnur für alle übrigen Moll-Tonarten. In C-Dur und A-Moll ist — um den gewöhnlichen Ausdruck zu gebrauchen — Nichts vorgezeichnet; in den Leitern der übrigen Tonarten aber müssen, damit sie mit der Richtschnur von C-Dur oder A-Moll in ihren Klangstufen genau übereinstimmen, bald diese, bald jene Töne erhöhet oder erniedrigt werden. Die übrigen Tonarten also, außer C-Dur und A-Moll, sind diesen nachgebildete Tonarten, indem irgend eine andere beliebige Klangstufe zum Grundton angenommen wurde, und heißen daher Nebentonarten. — Die Eintheilung in Dur- und Moll-Tonarten hat natürlich ihren Grund in der Verschiedenheit des Geschlechts, und man sehe daher darüber die Art. Dur und Moll, sowie insbesondere den Art. Tongeschlecht. — Parallelton-arten pflegt man diejenige Dur- und Moll-Tonart zu nennen, welche beide in der praktischen Verwendung ein und dieselbe Vorzeichnung haben; so sind C-Dur und A-Moll, Es-Dur und C-Moll, F-Dur und D-Moll u. s. w. Parallelton-arten, denn sie sind sich hinsichtlich ihrer üblichen Vorzeichnungen gleich.

Tonausweichung, dasselbe was Ausweichung (s. d.).

Tondichter, eine etwas hochfliegendere Benennung für einen Tonsetzer oder Komponisten (s. d.).

Tone, wörtlich: Töne, Accente; in der griechischen Tonlehre jedoch ward darunter eine eigene Art zu singen oder zu setzen verstanden, und zwar diejenige, wobei ein und derselbe Ton mehrere Male auf einander folgt, oder

Digitized by Google

auf einen Ton mehrere Sylben unmittelbar nach einander geſungen werden. Die Lateiner ſagten dafür extensio, und ſelbſt in den jüngſten lateiniſchen Tonwerken findet man das Wort noch in ſolcher Bedeutung gebraucht.

Tonfarbe, gewöhnlicher Klangfarbe, ſ. Timbre.

Tonführung, daſſelbe, was Modulation (ſ. d.).

Tonfuß, beſſer Klangfuß, ſ. Metrik.

Tongeſchlecht (von Manchen auch, aber weniger bezeichnend, Tongattung genannt). Dieſer Ausdruck bezeichnet weſentliche, charakteriſtiſch verſchiedene Anordnungen des Tonſyſtems, die den geſammten Tongeſtaltungen oder der Muſik als Grundlagen dienen. Hierüber iſt man einverſtanden, nicht aber darüber, welche und wie viel ſolcher Anordnungen eigentlich exiſtiren. Von den Traditionen über griechiſche Muſik her trägt man ſich noch häufig mit der Meinung, es habe bei den Griechen drei Tongeſchlechte gegeben: das diatoniſche, das chromatiſche, das enharmoniſche; das letztere exiſtire bei uns nicht, folglich hätten wir noch zwei Tongeſchlechte: das diatoniſche und das chromatiſche. Wenn aber ſchon für die griechiſche Muſik gegen dieſe Anſicht Zweifel zu erheben ſind, ſo iſt für die neuere Muſik noch gewiſſer nicht nur kein enharmoniſches, ſondern auch kein chromatiſches Tongeſchlecht im obigen Sinne des Wortes vorhanden. Wir beſitzen wohl chromatiſche Tonreihen, die auch bisweilen chromatiſche Tonleitern genannt werden. Allein dieſe ſind nicht Grundlage für Melodie und Harmonie; nur die diatoniſche Tonleiter iſt es für beide. Von dieſer einzigen wahren Tonleiter giebt es nun nur zwei Hauptgeſtalten: Dur und Moll, und dieſe hat man mit dem Namen Tongeſchlechte — alſo Dur-Geſchlecht und Moll-Geſchlecht — zu bezeichnen. Jedes derſelben muß die ſieben Tonſtufen, alſo die weſentlichen Punkte des Tonſyſtems, enthalten. Jedes muß ſich vom andern weſentlich unterſcheiden in der Art, wie es die Tonſtufen in ſich auffaßt, und muß dabei, wie ſich von ſelbſt verſteht, zu tonkünſtleriſchem Gebrauche vollkommen — nach melodiſcher wie harmoniſcher Seite — geeignet ſein. Das erſte Kennzeichen und Erforderniß iſt die Fähigkeit, harmoniſch einen befriedigenden Schluß zu machen. Hierzu giebt es nur zwei Akkorde: den großen und den kleinen Dreiklang, und daher eben nur zwei Geſchlechte, die ſich zunächſt in dieſen beiden Akkorden unterſcheiden. Das Dur-Geſchlecht hat als erſtes Kennzeichen, als Grundzug ſeines Charakters, den großen oder Dur-Dreiklang auf ſeiner Tonica, ferner große Dreiklänge auf der Ober- und Unter-Dominante, deren erſterer nothwendig iſt zur Errichtung des zum Schluß führenden Dominant- oder Haupt-Septimenakkords, deren letzterer den beiden anderen homogen, die beide Repräſentanten der beiden nächſtverwandten Dur-Tonarten ſind. Aus den Tönen dieſer drei Dreiklänge ſetzt ſich die Dur-Tonleiter in einer melodiſch höchſt befriedigenden Weiſe zuſammen; ſie enthält die im Tonſyſtem ſich zuerſt entwickelnden ſieben Töne, rechtfertigt alſo auch inſofern die Konſtituirung des erſten oder Dur-Geſchlechts. — Das Moll-Geſchlecht hat als Kennzeichen, als Grundzug ſeines Charakters, den kleinen oder Moll-Dreiklang auf der Tonica. Analogiſch ſollte es auch auf Ober- und Unter-Dominante kleine Dreiklänge haben; auf der Ober-Dominante muß

Digitized by Google

aber hiervon abgewichen und ein großer Dreiklang gesetzt werden, damit sich auf diesem der so überaus wichtige, fast unentbehrliche Dominantakkord gründen lasse. Aus den Tönen dieser drei Dreiklänge bildet sich nun die charakteristische Moll-Tonleiter.

Tonica, ist immer der Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder der erste Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welchen die eben vorhandene Melodie oder Harmonie sich bewegt. Von dem Haupt- oder Grundton eines ganzen Tonstücks unterscheidet sich die Tonica daher dadurch, daß diese bei jeder Ausweichung oder Modulation ihren Platz verändert, jener Hauptton hingegen das ganze Stück hindurch immer derselbe bleibt, es mögen auch noch so verschiedene und viele andere Tonarten darin berührt werden. So ist auch der Akkord der Tonica stets nur der Dreiklang des Grund- oder ersten Tones (Prime) derjenigen Tonart, in deren Leiter sich die vorhandene Melodie oder der vorhandene melodische Satz mit seiner Harmonie bewegt. In der Leiter von C ist C die Tonica, G die Dominante; in der Leiter von F ist dieses die Tonica, C die Dominante u. s. w.

Tonisch, Alles was tönt und aus Tönen gebildet ist, und daher oft so viel als melodisch; hiervon abgeleitet, was in Beziehung zu einem gewissen Grundton oder einer gewissen Tonart steht. So spricht man von einer tonischen Dominante als der Dominante des eigentlichen Grund- oder Haupttones eines ganzen Tonstücks, zum Unterschiede von der Dominante irgend einer anderen Tonart, nach welcher zufällig in dem Tonstücke modulirt wurde, in welcher das Tonstück an sich aber nicht ursprünglich gesetzt ist. Auch wird in einigen Lehrbüchern der Ausdruck tonische Hülfs-Akkorde gefunden, und man versteht darunter diejenigen Akkorde, welche aus der Umkehrung des verminderten Septakkordes zum Vorschein kommen, und die sich besonders dazu eignen, mittels der enharmonischen Verwechslung der Töne die Modulation aus der Haupttonart unmittelbar in weit entfernte Tonarten, oder aus solchen wieder zurück in den ersten Hauptton zu leiten.

Tonkunst, die Musik als schöne Kunst, die Kunst, deren Material aus Tönen besteht.

Tonleiter, ital. und lat. Scala, franz. Gamme, die Reihe der sieben Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Oktave, wie dieselben einem der Tongeschlechte zugehören. Nach dieser Bestimmung giebt es daher nur zwei Tonleitern: die Dur- und Moll-Tonleiter. Erstere besteht aus der Tonica, Sekunde, großen Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave — aus lauter großen Intervallen, und ihre Tonstufen sind, von der tiefsten angefangen, 1—1—½—1—1—1—½ Ton eine von der andern entfernt. Die Moll-Tonleiter besteht aus denselben Intervallen, nur daß Terz und Sexte klein sind; ihre Töne folgen sich also in Entfernungen von 1—½—1—1—½—1½—½ Tönen. Die Dur- und Moll-Tonleitern von C haben also folgende Gestalt:

c—d—e—f—g—a—h—c

c—d—es—f—g—as—h—c.

Daß dem so ist, folgt aus dem über Tongeschlecht Gesagten. In Hinsicht

Digitized by Google

auf Dur iſt darüber auch nie ein Zweifel geweſen, wohl aber in Hinſicht auf Moll. Man hat den Schritt der Moll-Tonleiter von der ſechſten zur ſiebenten Stufe befremdend, hart, unſangbar gefunden und deshalb der Moll-Tonleiter aufwärts eine große Sexte, abwärts eine kleine Septime gegeben, z. B. C-Moll ſo

c, d, es, f, g, a, h—c—b, as, g, f, es, d, c

gebildet, ſo daß es hiernach eigentlich zwei verſchiedene Moll-Geſchlechte gäbe, oder die Moll-Tonleiter zum Theil chromatiſch wäre, zwei Stufen in zweierlei Geſtalt enthielte. Beides iſt unverträglich mit den Begriffen von Tongeſchlecht und Tonleiter, und ſoll auch nur, wie geſagt, über jenen ſchroffen Schritt hinweghelfen. Allein bei der Bildung der Geſchlechte und ihren Tonleitern kommt es gar nicht darauf an, eine möglichſt ſangbare und gefällige Tonfolge zu erfinden, ſondern eine für Melodie und Harmonie vollkommen geeignete Grundlage, und zu dieſem Zwecke mußte Moll nach obiger Weiſe konſtruirt werden. Ferner kann man den Schritt der übermäßigen Sekunde wohl ſchroff nennen, keineswegs aber unbrauchbar und unzuläſſig. Endlich aber hängt es ja, unbeſchadet der Tonleiter, von Jedem ab, ihn zu vermeiden, zu umgehen oder die Töne der Leiter willkührlich zu erhöhen oder zu erniedrigen. — Uneigentlich wendet man (in Erinnerung an das chromatiſche und enharmoniſche Tongeſchlecht der Griechen) den Namen Tonleiter auch auf die chromatiſche und (in unſrem Sinne) enharmoniſche Tonreihe an. Man nimmt in dieſem Sinne dreierlei Tonleitern (eigentlich wären es wenigſtens fünf) an: die diatoniſche, die aber wieder wenigſtens zweifach, Dur und Moll, wäre, die chromatiſche, ebenfalls zweifach, nämlich entweder durch Erhöhungen (c, cis, d, dis u. ſ. w.) oder durch Erniedrigungen (c, h, b, a, as u. ſ. w.) dargeſtellt, und die enharmoniſche, die jeden Ton in zwiefacher Benennung darſtellen ſoll, z. B. c, cis, des, d, dis, es u. ſ. w., wobei aber gleich auffällt, daß dies ja gar nicht geſchieht, d z. B. nur einfach erſcheint, und daß man ja eben ſowohl jeden Ton unter drei, vier oder fünf Benennungen aufführen und ſo noch mehr unnütze Beſchwer haben könnte. Jene ſogenannte chromatiſche Tonleiter kann wenigſtens als eine häufig gebrauchte Tonreihe aufgeführt, niemals aber gleich der Dur- und Moll-Tonleiter Grundlage und eine der Grundformen des muſikaliſchen Tonſyſtems und von gleicher Bedeutung mit den wirklichen Tonleitern ſein. Die ſogen. enharmoniſche Tonleiter iſt aber nicht einmal eine brauchbare Tonreihe, ſondern bloß ein unmethodiſches und ganz unnützes, dabei aber noch obenein unfertiges Machwerk der alten Lehrmethode, die mehr für das unbeſeelte Gedächtniß, als für den lebendigen Geiſt des Schülers geſchäftig war.

Tonlöcher, nennt man diejenigen Löcher an den Seiten verſchiedener Blasinſtrumente, z. E. der Flöte, Oboe, Klarinette, des Fagotts, auch des Klapphorns und der Klappentrompete ꝛc., vermöge deren alle die Töne zum Vorſchein kommen, welche nicht zu den natürlichen oder harmoniſchen Tönen gehören; ſie ſind alſo gewiſſermaßen künſtliche Mittel, um den Tonumfang ſolcher Inſtrumente — alſo überhaupt aller Blasinſtrumente — zu erweitern, deren Tönen darin beſteht, daß die in ihrer hohlen Röhre eingeſchloſſene Luftſäule durch einen

Digitized by Google

am einen Ende eindringenden Luftstrahl der Länge nach in Schwingung gesetzt wird. Die Tonlöcher wirken in der Art, daß, indem man sie offen läßt, die schwingende Luftsäule abgekürzt, die Töne also dadurch höher werden. Die Höhe des Tons einer Röhre richtet sich hauptsächlich nach ihrer Länge, gemessen von dem ersten Ende, an welchem die Tonerregung (vermittels Einblasens) geschieht, bis zu der andern Oeffnung, durch welche die in der Röhre enthaltene Luftsäule wieder mit der äußeren Luft zusammenhängt. Wenn man daher an einer z. B. zwei Fuß langen Röhre in der Mitte ihrer Länge ein (gehörig weites) Loch bohrt, durch welches die Luftsäule schon in der Hälfte ihrer Länge wieder ebenso gut mit der äußeren Luft zusammenhängt, als sie zuvor erst beim untern Ende damit zusammenhing, so ist es gerade so gut, als wäre schon dort das zweite (untere) Ende, als wäre die Röhre da, wo das Tonloch ist, abgeschnitten und folglich nur halb so lang, nur einen Fuß lang. Das Tonloch gilt, so wie man es öffnet, als zweites Ende der Röhre, und durch dieses Mittel kann man also, je nachdem man ein Tonloch öffnet oder verschließt, eine und dieselbe Röhre nach Willkühr augenblicklich bald die Dienste einer langen, bald wieder einer kürzeren verrichten lassen, was wiederum die Verschiedenheit nach Höhe und Tiefe der Töne zur Folge hat; die so an diesem oder jenem Orte eines Blasinstruments angebrachten Tonlöcher wirken also eben das, was bei der Posaune die verschiedenen Züge. Wird ein oder das andere Tonloch verschlossen, so wird die Röhre, wie aus eben Gesagtem erhellt, gewissermaßen länger, und der Ton also tiefer als der, welcher sich beim Oeffnen des resp. Tonloches ergiebt, wo die Röhre als verkürzt erscheint. Das Verschließen der Tonlöcher nun geschieht durch Bedeckung derselben mit den Fingern (oder vielmehr mit den Spitzen oder Kuppen derselben), das Oeffnen natürlich durch Wegnahme, Aufheben der Fingerkuppen; anderntheils aber verrichten das Verschließen und Oeffnen der Tonlöcher die Klappen (s. d.), welche gewissermaßen als verlängerte Finger zu betrachten sind.

Tonmalerei, nennt man das Abschildern von Dingen aus der Sinnen- oder Erscheinungswelt vermittels der Töne, das nachahmende Wiedergeben in Tönen von Begebenheiten und Zuständen aus dem Bereiche der Natur und des realen Lebens. Tonmalerei ist es z. E., wenn ein Gewittersturm oder sonst eine Naturerscheinung Gegenstand musikalischer Schilderung ist, wenn Thierstimmen durch instrumentale Töne nachgeahmt werden, wenn ein Schlachtgetümmel oder gar Verrichtungen des alltäglichen Lebens zugehörende Dinge (z. B. das Hämmern in einer Schmiede, das Klappern in einer Mühle) in einem Tonstück vorgestellt werden u. s. w. Ueber die Zulässigkeit solcher Abschilderungen und Nachahmungen durch Töne ist schon viel hin- und hergestritten worden; ein Theil der Aesthetiker und Kunstphilosophen verwirft sie gänzlich, ein anderer redet ihnen ganz, wieder ein anderer nur bedingungsweise das Wort. Schreiber dieses speziell steht auf der Seite der zuletzt genannten Partei. — Es muß davon ausgegangen werden, daß die Musik einmal nicht die Mittel hat, etwas Aeußeres für die Wahrnehmung hinzustellen, wie die bildende Kunst; sie kann und soll einmal nicht eine Sache darstellen, sondern hat es nur mit Regungen zu thun, die

Digitized by Google

durch irgend welche Vorstellungen in der Seele des tondichterisch Schaffenden hervorgerufen wurden. (Wir sagten Regungen, und nicht Gefühle; denn wir sind mit Eduard Hanslick — s. dessen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" [Leipzig, 1858] — der Ansicht, daß Gefühle an sich durch Musik nicht dargestellt werden können, sondern nur die Bewegung oder das Dynamische derselben.) Die Vorstellungen, aus denen die Gefühlsregungen hervorgehen, können nun allerdings auch von einem Aeußeren, d. h. von einem in der Sinnen- und Erscheinungswelt Existirenden, herrühren, z. E. von einem sanft dahingleitenden Bach, von einem Naturereigniß, wie Sturm, Gewitter u. s. w.; aber da solche durch Vorstellungen von einem Aeußern gewonnene Regungen nicht erkennbar gemacht werden können, ohne das Aeußere selbst als Grundlage vorzuführen, d. h. ohne es selbst mit zu schildern (wie in dem angegebenen Falle also das Gewitter, den Bach ꝛc.), so liegt in dieser Schilderung eben das Mißliche. Denn je natürlicher sie werden soll, desto mehr kommt die Gefahr zum Vorschein, den Tönen — als dem Grundmaterial der Musik — Gewalt anzuthun, und Tonformen zu ersinnen, welche geradezu ins Spielerische einerseits, oder ins Grobsinnliche, Materialistische andererseits verlaufen, die Absurdität noch nicht einmal gerechnet, die bei gar vielen solchen Schilderungen mit unterläuft, daß z. B. Dinge in Tönen zu Gehör gebracht werden, die nicht anders als durch das Medium des Gesichtsinnes empfunden werden können (z. E. der Blitz, Sonnenaufgang u. s. w.). Das bisher Gesagte faßte die Tonmalerei in ihrem eigentlichen Sinne, und in diesem möchten wir sie, als Selbstzweck seiend, d. h. den Kern und Inhalt eines Tonstücks ausmachend, absolut verdammen und ihr das Dominium der reinen Instrumentalmusik gänzlich verschlossen wissen. Der Umstand, daß bedeutende Tonmeister, wie Beethoven (Schlacht von Vittoria, Gewitterscene in der Pastoral-Sinfonie), Mendelssohn (Meeresstille und glückliche Fahrt), Spohr (erster Satz der „Weihe der Töne") ꝛc. im angegebenen Sinne tongemalt haben, kann uns von unserer Ansicht nicht abwendig machen. Milder gestimmt gegen die Tonmalerei kann man sein, wenn dieselbe nur accessorisch auftritt, d. h. wenn sie nur ein Mittel abgiebt, eine sonst schon feststehende Situation noch zu verdeutlichen, zu illustriren. Solchergestalt findet man sie angewendet in Opern, Balletten, Oratorien und Melodramen, ja selbst auch in Liedern, bei welchen Gattungen allen das tonmalerische Element natürlich nur in der beigegebenen instrumentalen Begleitung liegt, also rein accessorisch auftritt. — Sprachen wir bisher von Tonmalerei im eigentlichen Sinne, so läßt sie sich doch auch in einem uneigentlichen auffassen, und hier ist sie eine solche, welche erscheinungsweltliche Dinge an sich nicht schildert, sondern gewissermaßen nur eine Symbolik von deren Wirkungen oder Eigenschaften giebt. Eine solche Art von musikalischer Malerei ist z. E. das „Und es ward Licht" in Haydns „Schöpfung"; durch das Fortissimo bei dem Worte Licht wird nicht das Licht an sich geschildert (was ein Unsinn wäre), sondern nur die Wirkung desselben im Kontrast zu der Finsterniß, von der vorher die Rede war. Ein ferneres Beispiel ist die Einleitung von Spohrs „Weihe der Töne", überschrieben: „Starres Schweigen in der Natur vor Erschaffung des Tones". Streng genommen, ist es widersinnig, das Schweigen durch ein Hörbares, also durch

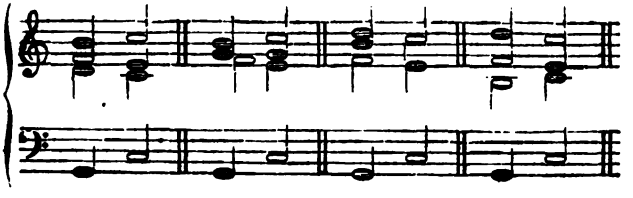
Digitized by Google

den Ton, zu malen, noch dazu da eben der Ton als noch unerſchaffen angegeben wird; aber die Widerſinnigkeit ſchwindet, ſobald man bedenkt, daß das Ganze nur eine ſymboliſche Bedeutung hat, und daß die Starrheit des Schweigens eigentlich für das Schweigen ſelbſt eintritt. — Will man den Begriff der Tonmalerei im allerweiteſten Sinne faſſen, ſo kommt man ſchließlich dahin, überhaupt Alles, was zur äußerlichen Charakteriſirung eines Tonſtücks gehört, zur Tonmalerei zu rechnen, und dann iſt z. B. ſchon jede Begleitung eines Liedes, die etwas mehr als bloß harmoniſche Unterlage iſt, und die, wenn auch noch ſo beſcheiden, eine Bewegung des in dem Texte ausgeſprochenen Gefühles wiederſpiegelt, Tonmalerei. Wir für unſern Theil wollen nicht ſo weit gehen, ſondern wollen jene oben gezogenen Grenzen des Begriffs innehalten. — Nach allem Geſagten braucht nicht erſt des Breiteren erklärt zu werden, was ein Tongemälde (von den Franzoſen Sinfonie à Programme genannt) iſt; man nennt eben Tonſtücke ſo, welche in der Schilderung von Naturereigniſſen, Begebenheiten und Situationen des menſchlichen Lebens und Treibens ihre Aufgabe ſuchen.

Tonmeſſer, ſ. Monochord.

Tonordnung, iſt diejenige Lehre der Melodik, nach welcher die verſchiedenen rhythmiſchen Theile einer Melodie in Rückſicht auf ihre Endigungsformel geſchickt mit einander verbunden werden. Es ſollen z. B. zwei Ruhepunkte oder Einſchnitte und Abſätze von gleicher Art auf einander folgen, ſo können ſie nicht unter allen Umſtänden auch auf gleiche Weiſe an einander gereiht werden, oder, was deſſelbe iſt, auf ein und derſelben harmoniſchen Grundlage endigen, ſondern müſſen eine Verſchiedenheit hinſichtlich ihrer Endigungsformel zeigen, und die möglichen Geſetze über dieſe Verſchiedenheit ſtellt derjenige Theil der Melodik auf, welchen wir ſchlechtweg die Tonordnung nennen.

Tonſchluß, ſ. Kadenz. Hier nur noch Einiges über die ſogen. Stimmklauſeln. Weil der Baß nämlich bei dem vollkommenen Tonſchluß aus der Dominante in den Grundton, und die Oberſtimme entweder von der zweiten oder ſiebenten Stufe der Leiter (Terz oder Quinte der Dominante) in die Oktave tritt, ſo erhalten auch die beiden Mittelſtimmen des vierſtimmigen Satzes eine ganz eigenthümliche Form der Fortſchreitung, welche man Klauſel nennt: Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßklauſel. Dieſe Klauſeln können verſchiedener Art ſein: entweder ſchreitet der Diskant von der Terz oder von der Quinte zur Oktave fort. Im erſteren Falle tritt der Alt von der Septime zur Terz herab, oder er bleibt als Oktave liegen und wird zur Quinte, und im zweiten Falle ſchreitet er von Terz zur Oktave hinauf. Der Tenor fällt im erſten Falle von der Quinte in die Oktave, oder er führt die Septime zur Terz, wie dies auch im zweiten Falle geſchieht, und er kann endlich auch (bei zerſtreuter Harmonie) von der Terz zur Oktave hinaufſteigen. Der Baß bleibt ſich ſtets gleich:



Digitized by Google

Diese eigenthümlichen Fortschreitungen der vier Stimmen, welche nach der einmaligen Natur der Intervalle so und nicht anders sein müssen und können, bleiben nun Norm für alle Arten von Tonschlüssen, und wo sie nicht stattfinden, ist auch kein vollkommener Schluß, haben die Stimmen ihren Charakter unter sich gewechselt, welcher Wechsel jedoch, soll die Modulation zu einer vollkommenen Ruhe und Befriedigung führen, nur vorübergehend sein kann, bald aufgehoben werden muß, um alle vier verschiedenen Stimmen wieder in ihre eigenthümliche Klausel eintreten zu lassen.

Tonschlüssel, dasselbe was Schlüssel (s. d.).

Tonschrift, s. Mensuralmusik, Neumen, Note, Tabulatur ꝛc.

Tonsetzer oder **Komponist**, Einer der Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst verfertigt (aufsetzt).

Tonsetzkunst, dasselbe was Kompositionslehre (s. d.).

Tonstück heißt jedes in eine bestimmte Form der Darstellung gebrachte Produkt musikalischen Denkens und Empfindens.

Tonsystem, der Inbegriff aller Töne, welche entweder nach den in ihrer eigenen Natur begründeten und daraus hergeleiteten, oder noch von früher her überlieferten und durch die Erfahrung als richtig bestätigten Gesetzen in der Musik angewendet werden.

Tonunterschied sagen Einige auch für Intervall (s. d.).

Tonverhältniß ist das Verhältniß der Intervalle (s. Verhältniß).

Tonverwechslung oder **Tonwechsel**, s. Enharmonische Tonverwechslung.

Tonverziehung nennen Einige wohl das Tempo rubato (s. Tempo).

Tonweite, dasselbe was Intervall (s. d.).

Tonwissenschaft, der Inbegriff aller musik-theoretischen Regeln und Vorschriften.

Tonzeichen, s. Note.

Toph, s. Adufe.

Torelli, Giuseppe, berühmter Violinspieler des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Verona, war um 1685 als erster Violinist an der Kirche S. Petronio zu Bologna angestellt, reiste dann von 1701 ab einige Jahre in Deutschland und kehrte, nachdem er einige Zeit als Konzertmeister beim Markgrafen von Anspach in Diensten gewesen, nach Bologna zurück, wo er 1708 starb. — Er hat Vieles für sein Instrument komponirt, namentlich Konzerte, und wird häufig als derjenige angegeben, welcher zuerst die Form des Konzerts in unsrem heutigen Sinne handhabte. — Gedruckt erschienen seine Sachen zu Bologna und Amsterdam.

Torri oder **Tori**, Pietro, nach Hawkins ein Schüler des Agostino Steffani, war 1690 Hofkapellmeister in Bayreuth, kam dann 1691 nach München als Oberaufseher der Kammermusik, brachte daselbst auch u. a. die Opern „L'Ambizione fulminata“ und „I pregi della primavera“ zur Aufführung, und ging endlich um 1702 als Kapellmeister an der Kirche Ste. Gudule nach Brüssel. Diese Stelle gab er späterhin auf und vertauschte sie mit der

Digitized by Google

eines Hofkapellmeisters des Kurfürsten von Köln. Als solcher starb er um 1722. Gedruckt ist von seinen Kompositionen, darunter namentlich die Kammerduetten viel Ruf hatten, Nichts.

Torropil heißt bei den Esthländern die Maultrommel (s. d.).

Tosi, Giuseppe Felice, geb. zu Bologna wahrscheinlich schon in den ersten Dezennien des 17ten Jahrhunderts, war eine Zeit lang Kapellmeister in Venedig, und kehrte dann nach Bologna zurück, wo er 1692 gestorben sein soll. Folgende Opern sind dem Titel nach noch von ihm bekannt: „Trajano", „Orazio", „Amulio e Numitore", „Pirro e Demetrio", „L'Incoronazione di Serse."

Tosi, Pietro Francesco, Sohn des Vorhergehenden, berühmter Sänger (Kastrat), auch Schriftsteller und Komponist, geb. um 1650 zu Bologna, ging 1692, nachdem er in Italien und anderen europäischen Ländern seinen Sängerruf begründet hatte, nach London, wo er, Konzerte und Unterricht gebend, sowie nach Verlust seiner Stimme auch fleißig komponirend, seine übrige Lebenszeit hindurch blieb (einige Reisen vielleicht abgerechnet). Gest. ist er im J. 1727. — Besonders bekannt gemacht hat sich T. durch sein Werk: „Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato" (Bologna, 1723), das auch von Agrikola unter dem Titel „Anleitung zur Singekunst" ins Deutsche übersetzt wurde. — Von seinen Kompositionen — meist Kantaten — befindet sich Mancherlei noch handschriftlich in England.

Tosto, s. Più tosto.

Touche (spr. Tusch), der französische Name des Griffbretts auf den Geigeninstrumenten, dann auch der Taste auf Clavierinstrumenten, und endlich des Anschlags beim Klavierspielen.

Touchemolin, (spr. Tuschmoleng), Joseph, geb. zu Chalons im J. 1727, erhielt frühzeitig Violin-Unterricht und ließ sich 1754 mit Erfolg auf seinem Instrument zu Paris hören. Nachgehends in der Kapelle des Kurfürsten von Köln angestellt, wurde er von diesem Fürsten mit Mitteln zu einer Reise nach Italien versehen und hielt sich namentlich zu Padua auf, wo er noch bei Tartini Unterricht nahm. Nach Bonn zurückgekehrt, erhielt er den Titel als Kapellmeister, fungirte als solcher bis zum Tode des Kurfürsten, und trat dann, ebenfalls als Kapellmeister, in die Dienste des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg. Hier starb er im Jahre 1801. Von seinen zahlreichen Kompositionen — Opern, Kirchensachen, Orchester- und anderen Instrumentalsachen — ist Nichts im Stich erschienen.

Toulmont, (spr. Tulmong), Bottée de, geb. zu Paris am 15. Mai 1797, besuchte zuerst die polytechnische Schule daselbst, ging dann aber zum Studium der Rechte über und erhielt im J. 1823 sein Advokaten-Patent, übte aber niemals die juridische Praxis aus, da er durch hinreichendes Vermögen in einer unabhängigen Lage war, und es vorzog, seiner Neigung zur Musik zu leben. In dieser Kunst war er von Jugend auf unterrichtet worden, spielte leidlich Violoncell, wodurch er in der Dilettanten-Gesellschaft, die während des Jahres 1825 in den Sälen des „Vauxhall" Konzerte gab, Aufnahme fand, und hatte auch bei Desvignes, Kapellmeister an der Notre-Dame-Kirche, sodann bei Reicha,

Digitized by Google

einigen Harmonie- und Kompositions-Unterricht. Ungefähr von 1827 an hatte er sich auf musikhistorische Studien geworfen, und 1831 erhielt er die Stelle als Bibliothekar des Konservatoriums, welche er unentgeldlich bekleidet. Seitdem ist er Mitglied mehrerer gelehrter Gesellschaften geworden und in verschiedenen Zeitschriften, z. E. im „Annuaire historique“ und in der „Encyclopédie catholique“ mit musikhistorischen und bibliographischen Abhandlungen aufgetreten, die aber nur sehr mittelmäßig und ungründlich zu nennen sind.

Touquet, (franz., spr. Tukeh), bei den Trompetenmusiken die vierte (tiefste) Stimme (s. Aufzug). Der italienische Name dafür ist Toccato (nicht zu verwechseln mit Toccata).

Tourti, ein indisches Blasinstrument, der Schallmey sehr ähnlich.

Toutareh, eine Art Trompete der Indier.

Tozzi, Antonio, geboren zu Bologna im J. 1736, machte beim Pater Martini Kompositionsstudien und schrieb nach Vollendung derselben Vieles für Kirche, Kammer und Theater (für letzteres z. E. die Opern „Tigrane“ und „L'Innocenza vendicata“), was seinen Ruf verbreitete. 1765 ging er als Kapellmeister in die Dienste des Herzogs von Braunschweig, schrieb als solcher u. a. die Opern „Andromacca“ und „Rinaldo“, ging dann 1785 nach München, wo er die Oper „La Serva astuta“ zur Aufführung brachte, und begab sich endlich nach Spanien, hier zuerst in Barcelona, wo er wiederum verschiedene Opern setzte, und dann in Madrid lebend, wo er als Cembalist an der italienischen Oper fungirte. In der Mitte der 90er Jahre kehrte er nach seiner Vaterstadt Bologna zurück und soll dort 1812 noch am Leben gewesen sein.

Tractur, wird von Einigen auch das Regierwerk (s. d.) an der Orgel genannt, von dem lateinischen tractare nämlich — behandeln, führen ꝛc.

Träger nennen Einige auch den Balken in Geigeninstrumenten (s. Balken und Geige).

Träger, s. Nagelklavier.

Traëtta, Tommaso, berühmter Komponist der neapolitanischen Schule, geb. am 19. Mai 1727 zu Bitonto im Königreich Neapel (und nicht 1738 in der Stadt Neapel selbst), fing seine musikalischen Studien auf dem Conservatorium de' Poveri di Gesù Cristo zu Neapel an, wo Durante sein hauptsächlichster Lehrer war, und trat dann 1740 in das von S. Onofrio über, wo ihn Leo unterwies. Nach Vollendung seiner Studien im J. 1748 beschäftigte er sich zuerst mit Gesangunterrichtgeben und Komponiren für Kirchen und Klöster, dann aber brachte er auf dem San Carlotheater 1750 seine Oper „Farnace“ zur Aufführung, und diese machte solches Glück, daß man für dieselbe Bühne noch sechs Opern von ihm begehrte, die auch bis 1754 mit größtem Beifall in Scene gingen. Nun erhielt er von den bedeutendsten Theatern Italiens Aufträge, setzte u. a. die Opern „Ezio“, „Il Buovo d'Antona“ und nahm 1758 die Stelle als Hofkapellmeister des Herzogs von Parma an, mit der Oper „Ippolito ed Aricia“ debutirend und seine Stelle bis zum Tode des genannten Fürsten im Jahre 1765 bekleidend. In der Zwischenzeit war er auch zwei Male in Wien (1759 und 1760) und komponirte daselbst die Opern „Ifigenia in Aulide“

Digitized by Google

und „Armida“, zwei ſeiner ſchönſten Werke. Von weiteren in Parma geſetzten Opern ſind noch zu nennen: „Sofonisba“, „Didone abbandonata“, „La Francese a Malaghera“, „Semiramide riconosciuta“ u. ſ. w. Das Jahr 1766—1767 verlebte er in Venedig als Kapellmeiſter am Conſervatorium dell' Ospedaletto, in dieſer Zeit auch die Opern „La Serva rivale“ und „Amore in trappola“ ſetzend, und ging dann als Nachfolger Galuppi's nach Petersburg als Hofkapellmeiſter. Hier verweilte er bis zu Ende des Jahres 1775, für ſeine Hervorbringungen — z. E. die Opern „L'Isola disabitata“, „Olimpiade“, „Antigono“ — mit Auszeichnungen überhäuft, und ging dann, da das ruſſiſche Klima ſeiner Geſundheit ſchädlich zu werden angefangen und er deswegen ſeinen Abſchied genommen hatte, nach London, wohin ihm der Ruf vorausgeeilt war. Die Oper, mit welcher er in der engliſchen Hauptſtadt auftrat, hieß „Germondo“, aber — ſie wurde nur kalt aufgenommen, und aus Verdruß darüber verließ er noch in demſelben Jahre (1776) London und ging nach Italien zurück. Hier, unter fortwährendem Kränkeln, komponirte er noch verſchiedene Opern: z. E. „Il Cavaliere errante“, „Artenice“, „La Disfatta di Dario“, die aber nur noch als Schatten ſeiner einſtigen Größe ſich zeigten, und ſtarb zu Venedig am 6. April 1779 (und nicht zu Neapel erſt 1786, wie häufig angegeben wird). — Reichthum an ſchönen Melodien, dabei auch Kraft und Feuer, ſind in hohem Maße an T's Produktionen zu rühmen.

Tragen (nämlich der Töne oder Stimme), ſ. Portamento di voce.

Trajaneen, nach dem Kaiſer Trajan benannte oder von dieſem geſtiftete muſikaliſche Feſte der alten Römer, die alle Jahre gefeiert wurden und der Hauptſache nach in Wettſtreiten beſtanden.

Tramezzani, Diomiro, in Mailand um 1776 geboren, bildete ſich unter Marcheſi zu einem vortrefflichen Tenoriſten, betrat 1800 das Theater und ſang bis 1806 auf verſchiedenen italieniſchen Bühnen mit großem Erfolg. Dann war er bis 1809 in Liſſabon engagirt, von wo aus er 1809 nach London ging und hier bis 1814 blieb; hierauf nach Italien zurückgekehrt, ſang er noch in verſchiedenen Städten, nach 1817 aber fehlen die Nachrichten über ihn.

Trampeli, Chriſtian Wilhelm, Johann Gottlieb und Johann Paul, drei Brüder, und alle drei gute Orgelbauer, noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts in dem voigtländiſchen Städtchen Adorf lebend. Die Zahl der von ihnen konſtruirten Orgeln betrug über hundert; eine davon befand ſich bis in die neueſte Zeit in der Nikolaikirche zu Leipzig.

Tranquillo, oder adverbialiſch tranquillamente (ital.) — ruhig, gelaſſen; eine Vortragsbezeichnung, die keiner näheren Erklärung bedarf.

Tranſchel, Chriſtoph, geb. 1721 zu Braunsdorf bei Roßbach, legte den erſten Grund in den Wiſſenſchaften und in der Muſik bei einem Landpfarrer, beſuchte dann von 1731 an das Gymnaſium zu Merſeburg, wo der Kantor Förſter ſein Lehrer in der Muſik wurde, und fing nachgehends an in Leipzig Theologie zu ſtudiren, welche er aber aus Mangel an Mitteln aufgab und darauf durch Muſikſtundengeben ſich fortzuhelfen ſuchte. Sein Talent und Fleiß machte den großen Seb. Bach auf ihn aufmerkſam, welcher ſich ſeiner muſikaliſchen Weiter-

Digitized by Google

bildung annahm und ihn so weit brachte, daß er, als er 1755 Leipzig verließ und sich in Dresden als Musiklehrer habilitirte, bald zum Gesuchtesten in diesem Fache sich emporschwang. Von 1792 ab mußte er Kränklichkeit halber das Stundengeben quittiren, was er um so eher konnte, da er sich ein hübsches Vermögen erworben hatte, und im Sommer des Jahres 1800 starb er. Komponirt hat er besonders zahlreiche Klaviersonaten, von denen indessen wohl Nichts im Druck erschienen ist.

Transitus,
Transitus regularis,
Transitus irregularis, } s. Durchgang.

Transponiren, das Versetzen eines Tonsatzes oder Tonstücks, oder einer bloßen Stimme in eine andere Tonart, als die vom Komponisten gewählte. Mancherlei Gründe können zum Transponiren Anlaß geben. Ein Sänger kann den Wunsch haben, den Vortrag einer für ihn zu hoch oder zu tief liegenden Komposition durch eine solche Versetzung sich bequemer oder selbst überhaupt möglich gemacht zu sehen; bei dem Arrangement einer Komposition für andere Instrumente kann die ursprüngliche Tonart für diese ungeeignet sein; eine Orgel oder ein Klavier kann mit Blasinstrumenten nicht einerlei Stimmung haben, beim Zusammenwirken dieser Instrumente in einem Tonstücke muß also transponirt werden u. s. w. Eine Art des Transponirens ist es auch, wenn aus einer Partitur Stimmen gespielt oder schriftlich für das Klavier u. s. w. zugerichtet werden sollen, die einen anderen Fußton haben, z. B. die verschiedenen Hörner und Trompeten, die alle in C gesetzt werden, die A-Klarinetten u. s. w. — Die Fertigkeit des Transponirens ist nicht bloß dem Komponisten, sondern auch dem Dirigenten, Partitur-Leser oder Spieler und selbst dem guten Ausschreiber (Kopisten) nöthig.

Transposition, 1) dasselbe was Transponiren (s. den vorherg. Art.); dann 2) nennen auch Manche das unmittelbare Versetzen eines kurzen melodischen Satzes, einer Phrase, auf eine höhere oder tiefere Stufe (aus dessen mehrmaliger Wiederholung der sogenannte Schusterfleck, die Rosalie [s. d.] wird) eine Transposition.

Transversalschwingung, s. Akustik.

Traxdorf, Heinrich, einer der ältesten berühmten Orgelbauer, um die Mitte des 15ten Jahrhunderts zu Mainz, seinem Geburtsorte, lebend. Orgelwerke von ihm befanden sich u. a. in der Sebalduskirche zu Nürnberg, in der Marienkirche zu Lübeck.

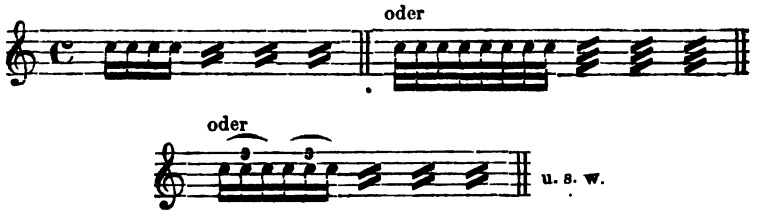
Trebs, Heinrich Nikolaus, zu den besten Orgelbauern des vorigen Jahrhunderts gezählt, wurde 1678 zu Frankenhausen in Thüringen geb., lernte seine Kunst von 1698 an bei Christian Rothe in Salzungen und machte nachgehends größere Reisen, bis er sich 1712 zu Weimar etablirte. Hierselbst starb er um 1750. In verschiedenen thüringischen Städten standen Orgeln von ihm.

Treffen, in der Musik, besonders im Gesang, die Noten und alle durch dieselben vorgeschriebenen Intervalle schnell, genau, rein und richtig im Takte ausdrücken oder intoniren, oder anders und besser ausgedrückt: die Fertigkeit, eine

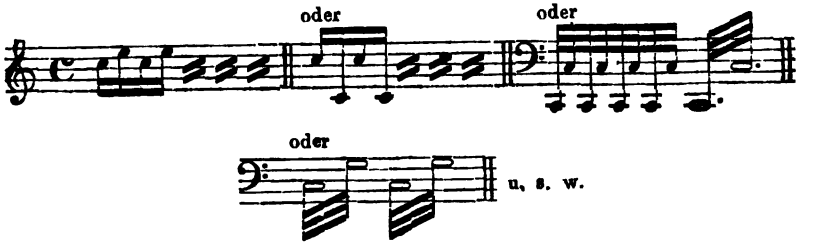
Digitized by Google

Stimme (namentlich Gesangspartie), ohne sie vorher eingeübt zu haben, in Ansehung des mechanischen Theils der guten Ausführung (d. h. in Beziehung auf das Lesen der Noten in der nöthigen Geschwindigkeit, auf das Eintheilen derselben in die Bewegung des Tempo's und Taktes je nach ihrer besonderen Geltung, auf die reine und deutliche Intonation derselben) richtig und deutlich vorzutragen.

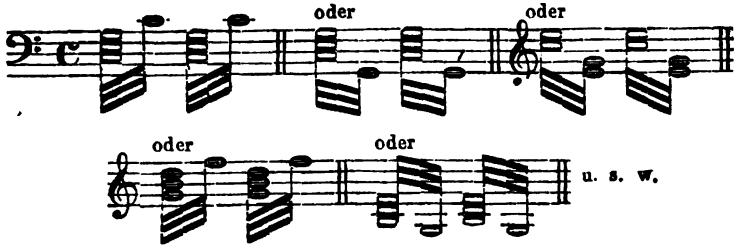
Tremando oder **Tremolando** (ital., abgekürzt trem.) — bebend, zitternd; zuerst dasselbe was Bebung (s. d.); dann auch eine Spielmanier auf dem Pianoforte, darin bestehend, daß entweder ein und derselbe Ton schnell nach einander wiederholt wird, und dadurch eine Figur entsteht, welche eine gewisse zitternde Bewegung an sich hat, z. B.:



oder daß zwei verschiedene Töne in bestimmter Ordnung schnell hinter einander angegeben worden, wodurch ebenfalls ein Zittern und Rauschen entsteht, z. B.:



Auch akkordisch können solche Tonwiederholungen in verschiedener Weise auftreten, z. E.:



Figuren der letzten Art, oder solchen, wie sie im vorletzten Beispiel in der dritten und vierten Gruppe angegeben sind, setzt man häufig die Bezeichnung Tremolando (abgekürzt trem.) hinzu, vorzüglich wenn man sie recht schnell haben will. Auf der Violine und anderen Bogeninstrumenten sind Rausch- und Zitter-

Digitized by Google

figuren ebenfalls möglich, aber nicht in solcher Mannigfaltigkeit wie auf dem Pianoforte.

Tremolo, die substantivische Form für Tremolando (s. den vorhergehenden Artikel).

Tremulant, der Name einer Vorrichtung in der Orgel, durch welche ein bebender, zitternder Ton hervorgebracht wird, und natürlich auch der Name des Registerzugs, durch dessen Anzug diese Vorrichtung in Wirksamkeit tritt. Es ist eine stark mit weichem Leder überzogene Klappe, die auf der Windlade liegt und die, wenn das dazu gehörige Ventil geöffnet wird, immer dergestalt sich auf und nieder bewegt, daß der Wind nicht mehr in gleichem Maße, sondern stoßweise in die Pfeifen strömt, und dadurch ein Beben oder Zittern des Tones erzeugt.

Trento, Vittorio, geb. zu Venedig im J. 1761, erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe an einer Kirche seiner Vaterstadt und wurde dann ein Schüler Bertoni's. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Cembalist am Theater San Samuele, ging aber dann in gleicher Eigenschaft zur Fenice über, und fing mit seinem 19. Jahre an verschiedene Ballettkompositionen zu liefern, die ihm bald einen Namen machten. Um 1790 schrieb er auch seine erste Oper „Teresa vedova", die in Venedig mit Erfolg zur Aufführung kam, und der bis ins Jahr 1806 noch eine ganze Reihe anderer für verschiedene italienische Theater folgte (z. E. „Andromeda", „Le astuzie di Tichetto", „I Vecchi delusi", „Robinsone secondo", „Ifigenia in Aulide", „Lucrezia" u. s. w.). Im J. 1806 ging er als Musikdirektor mit einer italienischen Operntruppe nach Amsterdam, schrieb daselbst u. a. die Oper „La Donna giudice", und ging nach mehrjährigem Verweilen nach Lissabon, wo er ebenfalls als Musikdirektor an der italienischen Oper fungirte. Noch 1815 war er in der portugiesischen Hauptstadt und brachte daselbst seine Oper „Tutto per inganno" zur Aufführung, kehrte aber dann nach Italien zurück, und es kamen in den Jahren 1818 und 1819 zu Rom noch die von ihm gesetzten Opern „L'Equivoco di due anelli" und „I Fratelli Maccabei" auf die Bühne. Seit der Zeit aber fehlen die Nachrichten über ihn. — Der Pietro Trento, den Gerber und nach ihm Andere anführen, hat nach Fétis gar niemals existirt.

Treu, Abadias, geb. zu Anspach am 29. Juli 1597, studirte Theologie und Mathematik, verschaffte sich daneben aber auch eine sehr gründliche musikalische Bildung, war Prediger und 1625 Rektor der Schule zu Anspach. Von hier vertrieben ihn die damaligen Kriegsunruhen; er ging 1635 nach Altdorf und ward im folgenden Jahre Professor der Mathematik daselbst, als welcher er im J. 1669 starb. — Er verfaßte folgende musikalische Abhandlungen: „Janitor Lycei musici, intimatio et epitome" (Rothenburg, 1635; später noch in zweiter Auflage); „Disputatio de natura musicae" (1645); „Disputatio de causis consonantiae" (1643); „Disputatio de natura soni et auditus" (1645 erschienen und wahrscheinlich, wie alle vorgenannten Disputationen, in Altdorf gedruckt); „Disputatio de divisione monochordi etc." (Altdorf, 1662);

Digitized by Google

auch in seinem „Directorium mathematicum“ (Altdorf, 1657) befindet sich auf Harmonie und Kanonik Bezügliches.

Treu, Daniel Gottlieb, geb. 1695 zu Stuttgart als der Sohn eines Buchdruckers, erlernte nebst dem väterlichen Geschäfte auch Violinspielen (von einem Gehülfen seines Vaters), übte sich auch fleißig im Singen und Klavierspielen, und wurde von seinem Oheim Joh. Sigismund Couffer, der von Dublin nach Stuttgart zum Besuch gekommen war, in der Harmonie und Komposition unterwiesen. Mit 21 Jahren begab er sich, von dem sich für ihn interessirenden Herzog von Würtemberg mit einem Stipendium versehen, nach Venedig, wo Antonio Biffi und Vivaldi seine Lehrmeister wurden, er auch unter dem Namen Daniele Teofilo Fedele (ital. Uebersetzung seines Namens) 12 Opern mit Beifall zur Aufführung brachte. 1725 ging er als Kapellmeister einer ital. Operngesellschaft mit nach Breslau, setzte hier die mit Beifall aufgenommenen Opern „Coriolano“, „Astarte“, „Ulisse e Telemacco“, „Don Chisciotte“, begab sich hierauf 1727 nach Prag, wo er abwechselnd verschiedenen adligen Hauskapellen vorstand, und trat endlich 1740 in die Dienste des Grafen Schaffgotsch zu Hirschberg in Schlesien, wo er vermuthlich auch sein Leben beschlossen hat. — Zwei von ihm verfaßte musikalische Traktate „Palatium harmonicum etc.“ und „De Musica universali etc.“ sind Manuscript geblieben.

Treubluth, Johann Friedrich, berühmter Orgelbauer und Klavierinstrumentenmacher, geb. zu Weiksdorf in der Oberlausitz am 29. Mai 1739 als der Sohn eines Gerichtshalters, war von 1754—1760 bei Tamitius in der Lehre, und arbeitete nachher bei dem berühmten Hildebrand in Dresden, mit dem er u. a. die große Orgel in der Michaeliskirche zu Hamburg aufrichtete, und dessen Nachfolger als Hoforgel- und Instrumentenmacher in Dresden er auch wurde. Gest. ist er in genannter Stadt im J. 1813.

Trial, Jean Claude, geb. zu Avignon am 13. Dezember 1732, erhielt den ersten Unterricht in der Musik als Sängerknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt, warf sich dann aufs Violinspielen und wurde im Konzert-Orchester seiner Vaterstadt angestellt. Diese Position aber gab er nach einiger Zeit auf und ging nach Montpellier, wo er noch bei Garnier Violin-Unterricht nahm, auch sich in verschiedentlichen Kompositionen versuchte. Der Wunsch, Rameau kennen zu lernen, führte ihn später nach Paris; hier fand er als Violinist eine Anstellung an der Opéra-comique, für welche er auch mehrere Ouverturen schrieb, ging aber bald in die Dienste des Prinzen von Conti, zuerst als bloßer Violinist, und nach einiger Zeit als Dirigent von des Genannten Hauskapelle. Die Protektion des Fürsten brachte ihm auch 1767 die Stelle als Direktor der großen Oper (gemeinschaftlich mit Berton) ein, welche er aber nur bis ins Jahr 1771 bekleidete, da er am 23. Juni des genannten Jahres ganz plötzlich starb. — Man kannte von ihm außer Konzert- und Kammermusikstücken auch noch die Opern: „Sylvie“ (mit Berton gemeinschaftlich komponirt), „Théonis“ (mit Berton und Garnier in Gemeinschaft komponirt), „La Fête de Flore“ und „Esope à Cythère“, welche in die Zeit von 1765 bis 1771 fallen, und auch zur Aufführung kamen.

Digitized by Google

Trial, Antoine, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Avignon im Jahre 1736, war zuerst Sängerknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt, sang dann auf mehreren Provinzialbühnen und kam endlich 1764 nach Paris, wo er bei der Comédie-italienne (der damaligen Opéra-comique) engagirt wurde, und lange Zeit durch gute musikalische Eigenschaften und lebendige Aktion ein Liebling des Publikums blieb, trotz seiner eigentlich nur geringen Stimme. Beim Ausbruch der Revolution zu den exaltirtesten Anhängern derselben gehörend, auch später sich an vielen Ausschreitungen der Schreckenszeit betheiligend, fiel er nach der Reaktion des 9. Thermidor beim Publikum in vollständige Ungnade, mußte auch das Amt eines Munizipalitäts-Beamten, welches er bekleidet hatte, aufgeben, und machte endlich am 5. Februar 1795, aus Verdruß über die erlittenen Insulten, seinem Leben durch Gift ein Ende. — Seine Frau, Marie Jeanne geb. Milon, zu Paris am 1. August 1746 geboren, betrat unter dem Namen einer Mademoiselle Mandeville 1766 die Bühne der Comédie-italienne und hatte als Koloraturſängerin vielen Beifall. Gesundheitsrücksichten zwangen sie, im J. 1786 sich von der Bühne zurückzuziehen; gestorben ist sie jedoch erst am 13. Februar 1818.

Trial, Armand Emanuel, ein Sohn des vorhergehenden Antoine, geb. zu Paris am 1. März 1771, brachte bereits in seinem 17ten Jahre auf dem Theater Favart seine erste Oper „Julien et Colette, ou la Milice“ zur Aufführung, und dieser folgten bis ins Jahr 1794 noch „Adélaïde et Mirval“, „Les deux petits aveugles“, „Cécile et Julien, ou le Siége de Lille“ und „Les Causes et les Effets“. 1797 wurde er Correpetitor am Théâtre lyrique, und gestorben ist er in Folge eines liederlichen Lebenswandels am 9. September 1803. Seine Frau, geb. Méon, war zuerst als Sängerin am Theater Favart engagirt, ging aber dann, der üblen Behandlung von Seiten ihres liederlichen Mannes überdrüssig, mit einer Schauspielergesellschaft nach Guadeloupe, und ist auch daselbst gestorben.

Triangel, eigentlich Dreieck, und daher in der Musik der Name für dasjenige eintönige Schlaginstrument, das einen Bestandtheil der sogen. türkischen Musik ausmacht, und aus einem in die Form eines gleichseitigen Dreiecks gebogenen Stahlstabe besteht. Wo die beiden Enden des Stabes zusammenstoßen, ist eine Schleife angebracht, in welche ein Riemen oder Band gebunden ist, um das Instrument frei daran zu halten. Das Schlagen des Instruments geschieht durch einen kleinen eisernen Stab an alle drei Seiten, und zwar nur rhythmisch. Die Art und Weise, wie dies geschehen soll, wird vom Komponisten durch Noten vorgeschrieben, welche in den Partituren meist nur auf eine Linie gesetzt werden.

Trias oder Trias harmonica, der lateinische Name des Dreiklangs (siehe Akkord). — Trias deficiens oder manca — der verminderte Dreiklang. — Trias superflua — der übermäßige Dreiklang.

Tribrachys, ein Versfuß von drei kurzen Silben (⏑⏑⏑), und also auch ein Tonfuß von drei kurzen Noten, die an sich zwar gleich, jedoch von beliebiger Geltung sein können (z. E. Achtel oder Sechszehntel). Gewöhnlich kommen sie im Auftakt vor.

Digitized by Google

Trichter, daſſelbe was Schalltrichter, ſ. Stürze.

Trichterregal, ein veraltetes Schnarrwerk in der Orgel, welches gewöhnlich zu 8 Fußton disponirt wurde, und deſſen Pfeifen trichterartig geformt waren, alſo wie jetzt noch bisweilen die Trompetenſtimmen. Siehe auch Regal und Zungenwerk.

Tricinium. Hierunter verſtanden die alten Theoriſten theils den dreiſtimmigen Satz überhaupt, theils jene kürzeren Tonſtücke für drei Hörner oder drei Trompeten, welche bei Aufzügen und anderen feierlichen Gelegenheiten geblaſen wurden.

Tricklir, Jean, geb. zu Dijon im J. 1750, war anfangs zum Geiſtlichen beſtimmt, widmete ſich aber aus beſonderer Neigung der Muſik, in welcher er frühzeitig Unterricht empfangen und beſonders auf dem Violoncell viel Fertigkeit erlangt hatte. Violoncell blieb auch ſein Hauptinſtrument, und er ging, 15 Jahre alt, zu noch weiterer Ausbildung nach Mannheim, woſelbſt er drei Jahre lang unter eifrigen Studien verweilte. Darauf machte er eine Reiſe nach Italien, welches er ſpäter noch zwei Mal beſuchte, und 1783 wurde er in der Hofkapelle zu Dresden angeſtellt. Hier ſtarb er am 29. November 1813. — Bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der bedeutendſten Violoncell-Virtuoſen. Komponirt und publizirt hat er ſechs Violoncell-Konzerte und ſechs Sonaten für Violoncell und Baß.

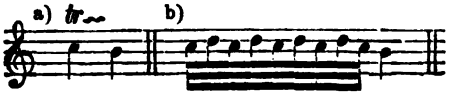
Triemitonium oder Trihemitonium, aus dem Griechiſchen hergeleiteter lateiniſcher Name der kleinen Terz.

Trier, Johann, geb. zu Themar im Gothaiſchen, galt ums Jahr 1760 für einen der größten Meiſter ſeiner Zeit auf der Orgel, und ſtarb als Organiſt und Muſikdirektor an der Hauptkirche zu Zittau im J. 1789. Von ſeinen gründlich gearbeiteten Kompoſitionen — Orgel-, Klavier- und andere Inſtrumentalſachen, Kirchenſtücke — iſt Nichts im Druck erſchienen.

Trigonon, ein Saiteninſtrument der alten Griechen von dreieckiger Geſtalt mit einem Reſonanzboden. Daher auch der Name. Viele glauben, daß das Inſtrument der Spitzharfe ähnlich geweſen ſei; wahrſcheinlich aber war es eine Art Sambuca (ſ. d.), da erwieſen iſt, daß man bei den Griechen die Spieler des T. auch Sambuciſten nannte.

Trille-Labarre, ſ. Labarre.

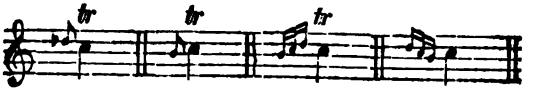
Triller, italieniſch trillo, franzöſiſch trille (ehedem auch wohl tremblement [ſpr. Trangblmang] genannt), eine Verzierung, beſtehend in der mehrmaligen, ſchnellen und gleichmäßigen Wiederholung eines Vorſchlags von oben mit dem Hauptton, und zwar in der Regel ſo, daß mit dem Hauptton angefangen wird. Sein Zeichen iſt: tr. oder tr~~~~ über oder unter der Note, und die Ausführung wie bei b des folgenden Beiſpiels:



Die Geltung der einzelnen Trillertöne iſt unbeſtimmt, der ganze Triller aber muß ſo lange dauern, als der Werth der Note, zu der er vorgezeichnet iſt, er-

Digitized by Google

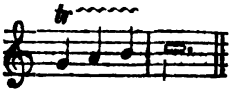
fordert. Will man zur Hülfsnote eines Trillers die obere Stufe nicht, wie sie in der Vorzeichnung liegt, sondern erhöht oder erniedrigt — oder dafür die untere Stufe — oder zum ersten Male die untere, dann aber die obere Stufe — oder umgekehrt haben, so wird dies alles, wie hier



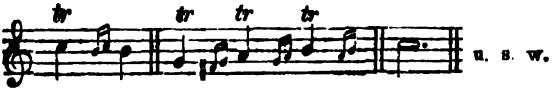
durch Vornoten angedeutet. — Um den Triller zierlicher abzurunden, endet man ihn mit einem Doppelschlage, der an diesem Orte Nachschlag heißt. Der obige Triller hätte also eigentlich so

geschlossen werden sollen. — Triller von zwei Stimmen zugleich, z. B.

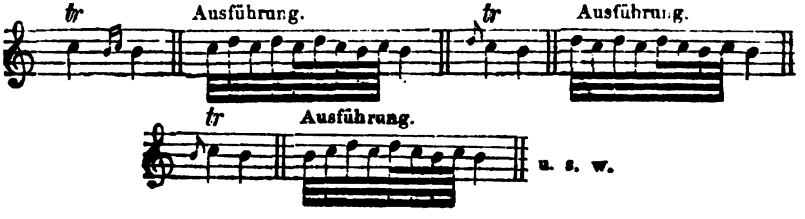
heißen Doppeltriller. — Eine Folge von Trillern endlich über mehrere Töne nach einander, z. B.



heißt eine Trillerkette (ital. Catena di trilli). — Zu bemerken ist noch, daß heutzutage die Nachschläge zumeist auch hingeschrieben werden, und zwar mit kleinen Noten, z. B.

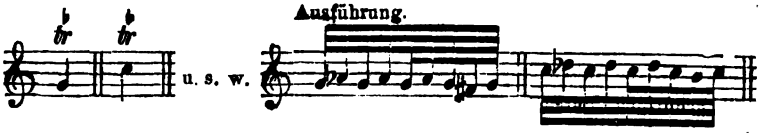


Ferner auch pflegt man es nicht mehr der Willkühr des Spielers zu überlassen, ob er den Triller mit dem Hauptton, oder mit dem obern oder untern Hülfston anfangen will, sondern man schreibt dies genau vor. Soll mit dem Hauptton angefangen werden, so wird einfach die Note mit ihrem Trillerzeichen hingesetzt; soll mit dem obern oder untern Hülfston der Triller anheben, so wird dieser Hülfston als Vornote auch hingeschrieben. Beispiele hierzu sind folgende:



Digitized by Google

Kommt in einem Tonstück ein auf dem Hauptton beginnender Triller vor, dessen oberer Hülfston ein leiterfremder ist, so wird die Tonveränderung über dem Trillerzeichen bemerkt; z. B. kann in einem Satze aus C-Dur ein Triller auf den Tönen g—as, c—des u. s. w. vorkommen, wo natürlich die Töne as und des leiterfremd sind, und diese Triller stellen sich folgendermaßen dar:



Trillerkette, s. den vorhergehenden Artikel.

Trimeles, ein Singstück der alten Griechen, das mit der Flöte begleitet wurde. Es soll — und das scheint auch der Name anzudeuten — aus drei abwechselnden Strophen bestanden haben, von welchen die erste in der dorischen, die zweite in der phrygischen und die dritte in der lydischen Tonart gesungen wurde.

Trinklied, ein Lied, dessen Inhalt das Lob und die Freuden des Weines bildet, und das bei fröhlichen Mahlen und Gelagen angestimmt wird.

Trio, ein dreistimmiges Instrumentalstück, d. h. ein Tonstück für drei Instrumente, und zwar können alle drei Instrumente obligat (konzertirend) behandelt sein, oder zwei derselben tragen den Charakter als Haupt- (obligate) Stimmen und die dritte (tiefste) tritt begleitend auf, oder endlich gar ist nur eins der Instrumente Hauptstimme und die beiden übrigen verhalten sich begleitend. Die erste dieser angegebenen Arten steht am höchsten, weil sie die meiste und reichste Kunstentfaltung gestattet. Die beiden anderen Arten nannte man früher gewöhnlicher Sonate a tre (Sonate für drei Instrumente). Die Zusammenstellung der Instrumente ist willkürlich; die gebräuchlichsten indeß sind Pianoforte, Violine und Violoncello, Violine, Viola und Violoncello, und vielleicht auch Flöte, Violine (oder Viola) und Violoncello. Daß sich auch drei Blasinstrumente zu einem Trio vereinigen können, versteht sich von selbst. Die äußerlich formale Einrichtung eines Trio's in unserem heutigen Sinne ist die einer Sonate. — Noch ist zu bemerken, daß man einer Form der Orgelkomposition begegnet, welche ebenfalls Trio genannt wird. Es ist dies ein Tonsatz für zwei Manuale und Pedal in realer, dreistimmiger Behandlung (d. h. jede der drei Stimmen hat ihre Selbstständigkeit), wo gewissermaßen die drei Orgelabtheilungen (Ober-Manual, Unter-Manual und Pedal) als drei besondere Instrumente angesehen sind. Daher und von der Dreistimmigkeit auch der Name Trio. — Ueber Trio als Theil einer Menuett s. Menuett; dieselbe Bedeutung hat es auch als Theil eines Scherzo's, Marsches, u. s. w.

Triole, eine taktische Figur, in der eine größere Note in drei, statt in zwei kleinere zerlegt ist, z. B. ein Viertel in drei Achtel statt in zwei. Man bemerkt, daß hier die Benennung der Glieder (z. B. dreier Achtel von einem Viertel) nur uneigentlich genommen ist, und könnte allenfalls besondere Namen, Triolenachtel u. s. w., anwenden, wo ein Mißverstehen zu befürchten wäre.

Digitized by Google

Von den drei Gliedern einer Triole können eins oder zwei durch Pausen dargestellt, auch zwei in eine größere Note zusammengezogen, oder auch eins oder zwei in kleinere Glieder zerlegt werden.

In allen diesen Fällen, besonders bei den verwickelteren, setzt man über die zur Triole gehörigen Noten die Ziffer 3 unter einem Bogen; oft wird dies aber auch unterlassen, oder bei einer Reihe von Triolen nur der ersten die Ziffer übergesetzt; dann muß man aus der Takteintheilung und dem Zusammenhang des Ganzen errathen, daß der Komponist Triolen gewollt, und welche Noten er zu jeder Triole gerechnet hat. Die Triolennoten werden übrigens ganz gleichmäßig gespielt, nur die erste erhält einen Accent.

Tripelfuge, eine dreifache Fuge, d. h. eine Fuge mit drei Hauptsätzen (Subjekten). Siehe Fuge.

Tripeltakt, Name der aus der dreitheiligen Taktordnung entspringenden Taktarten (s. Takt und Taktart).

Triphonie, aus dem Griechischen, heißt Dreistimmigkeit, also triphonisch dasselbe was dreistimmig. Die Griechen nannten auch eine Art dreisaitiger Lyra das Triphon.

Trite, der Name der zweiten Saite in den drei höchsten Tetrachorden des griechischen Tonsystems (s. Tetrachord).

Tritonus, Dreiton, nannten die alten Tonlehrer die übermäßige Quarte, weil dieselbe aus drei ganzen Tönen besteht, z. B. f, g, a, h, oder c, d, e, fis u. s. w.

Tritto, Giacomo, ein Komponist aus der neapolitanischen Schule, geb. 1732 zu Altamura im Königreich Neapel, kam mit 11 Jahren auf das Conservatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel und legte sich hier zuerst auf das Violoncellspielen, worauf er dann in der Komposition von Caffaro unterwiesen wurde. Für diesen seinen Lehrer vicarirte er nachgehends eine Zeit lang sowohl in der Eigenschaft als Professor am Conservatorium, wie auch als Musikdirektor am San Carlotheater, und schien auch, nachdem Caffaro gestorben, dessen wirklicher Nachfolger werden zu sollen; jedoch erhielt Paisiello, der eben aus Rußland zurückgekommen war, die Stellen. Nun beschäftigte sich T. mit Komponiren für Kirchen und Klöster in Neapel, sowie für die bedeutendsten italienischen Theater. 1799 wurde er am Conservatorium della Pietà zum Professor der Harmonielehre ernannt und nach Sala's Tode erhielt er dessen Kompositions-Professur; noch später ernannte ihn der König zu seinem Kapellmeister, und als solcher starb er, 92 Jahre alt, am 17. September 1824. — Es werden von T. 26 Opern und Kantaten namhaft gemacht, die bis ins Jahr 1802 reichen und deren Titel in Fétis' „Biographie universelle" nachgelesen werden mögen; ferner befinden sich vielerlei Kirchensachen von ihm in Neapel, jedoch nur handschriftlich; und endlich hat er Generalbaßbeispiele (sogen. Partimenti) herausge-

Digitized by Google

geben (Mailand, 1821) und eine „Scuola di contrappunto“ (Mailand, 1823). Ein Sohn und Schüler von ihm, Domenico T., wurde zu Neapel im J. 1781 geb. und brachte folgende Opern zur Aufführung: „Zelinda e Rodrigo“, „La Parola d'onore“, „Il Trionpho di Trajano“; die letztere fällt ins Jahr 1818, und seitdem fehlen die Nachrichten über ihn.

Trochäus, ein Versfuß, bestehend aus einer Länge und einer Kürze (– ⏑), und demnach auch ein Tonfuß von einer langen und einer kurzen Note, z. E.

Tromba, italienischer Name der Trompete (s. d.). — Tromba marina — Marine-Trompete, s. diesen Artikel.

Trombone, italienischer Name der Posaune (s. d.).

Tromlitz, Johann Georg, geb. am 9. Februar 1726 zu Schloß Heldrungen, kam frühzeitig nach Leipzig, wo er sich der Musik widmete und nachgehends auch als Musiklehrer habilitirte. Um 1760 galt er für einen der besten deutschen Flötisten, komponirte daneben fleißig für sein Instrument, Einiges auch für Klavier, mußte aber nachgehends, seiner schwächlichen Gesundheit wegen, das Flöteblasen ganz aufgeben und beschäftigte sich nun mit der Fabrikation von Flöten, an denen er mancherlei Verbesserungen anbrachte. Gest. ist er erst am 4. Februar 1806. — Als didaktischer Schriftsteller ist er aufgetreten mit mehreren Aufsätzen über Flöte und deren Behandlung in der leipziger allgem. musikalischen Zeitung, ferner einer umfassenden Flötenschule, unter dem Titel: „Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen“ (Leipzig, 1791), als deren zweiter Theil das Werk: „Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen“ (Leipzig, 1800) anzusehen ist.

Trommel, ital. Tamburo, franz. Tambour (spr. Tangbuhr), das bekannte uralte Instrument. Schon die Aegypter und Hebräer hatten Trommeln aller Art, denn zu den Trommeln im Allgemeinen gehören eigentlich alle Gattungen von Schlaginstrumenten, bei welchen der tonerregende Körper ein Fell ist, das, über Reife gespannt, auf irgend eine Weise durch Schlagen in Vibration gesetzt wird, also auch das Tambourin, die Pauken ꝛc. Das Instrument, welches jetzt vorzugs- und unterscheidungsweise den Namen T. führt, ist besonders beim Militär gebräuchlich, und giebt einen einfachen, dumpf rasselnden oder schwirrenden Ton von sich, wenn man darauf schlägt. Es besteht aus einem Cylinder von Holz oder Messingblech (vorzugsweise, und beim Militär immer, von Blech) und die beiden offenen Seiten dieses Cylinders werden mit Trommelfellen überzogen, die aus Pergament von Eselshaut oder aus weißgarem Kalbleder bestehen. Ueber jedes Fell wird ein hölzerner Reifen auf den Cylinder geschoben, wodurch es festgehalten wird und mehr oder weniger gespannt und dadurch höher oder tiefer gestimmt werden kann, indem beide Reife mit Löchern versehen sind, durch welche im Zickzack eine dünne Schnur, die Trommelleine, gezogen, und das Ende dieser Schnur an dem sogen. Stellschlüssel, einer Schraube in einem Bügel, welcher oben an der Trommel angebracht ist,

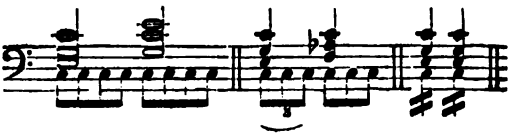
Digitized by Google

angebunden wird, und durch Umdrehen dieser Schraube nun die Schnur bald straffer, bald lockerer angezogen, und dadurch jene Reife bald tiefer auf den Cylinder, bald höher geschoben werden können. Dasselbe bewirkt man übrigens auch durch die sogen. Trommelschleifen von festen Lederstreifen, welche um je zwei Stücke jener Schnur, die zusammen einen Winkel bilden, gelegt sind; indem man nämlich die Schleifen nach dem breiten Ende des Winkels schiebt, wird die Schnur straffer angespannt und der Ton höher, oder doch heller, und umgekehrt. Die gewöhnlichen Militärtrommeln sind noch mit einer über das untere Fell laufenden Saite versehen, welche durch eine am Cylinder befindliche Schraube fest angezogen wird und das Schmettern und Rasseln des Tons hervorbringt; sie wird auch Sangsaite genannt. Das Schlagen oder Rühren der Trommeln geschieht mit zwei Klöppeln (Trommelstöcken). Diese sind hölzerne Stäbe von hartem Holz, je nach der Größe der Trommel 10—16 Zoll lang und vorn mit einem ovalrunden Knopf versehen. Der Trommelschläger oder Tambour trägt beim Gebrauch die Trommel an einem breiten Riemen (Trommelriemen), über die rechte Schulter und Brust gehängt, an der linken Seite des Schenkels. Obgleich die Trommel nur einen einzigen Ton von sich giebt, so kann durch das einfache oder doppelte Schlagen, durch Stärke und Schwäche, Schnelligkeit oder Langsamkeit des Schlages viele Veränderung in dem Trommelschlag hervorgebracht werden. Daher wird der Trommelschlag beim Militär zu verschiedenen Zeichen und Kommando's benutzt; auch dient er dazu, beim regelmäßigen Marsche den Schritt in gleichem Tempo zu erhalten und dadurch die Anstrengung zu erleichtern, oder die Militärmusik zu begleiten. Die Manieren beim Trommelschlagen bestehen aus dem Wirbel, dem Schleifschlag, Doppelschlag u. s. w. Bei Trauerzügen wird beim Militär die Trommel durch ein auf das obere Fell gelegtes Tuch und durch Umwickelung der Saite gedämpft. Die sogen. große Trommel, ital. gran cassa, franz. grosse caisse (spr. groß käß'), ist ebenso eingerichtet, nur drei bis vier Mal größer und der Cylinder immer von Holz. Auch fehlt bei dem unteren Fell die Sangsaite, und man schlägt sie mit einem Klöppel, dessen großer Knopf mit weichem Leder überzogen ist. Sie dient nur zur Verstärkung und Heraushebung der rhythmischen Grundmomente, und von eigentlichen Schlagmanieren, wie bei der kleinen Trommel, ist bei ihr nicht die Rede. Beide, die große und die kleine Trommel, gehörten früher ausschließlich der Janitscharenmusik (Militärmusik) an, haben sich aber nach und nach auch in unsere Theaterorchester gedrängt und machen sich mitunter hier sehr unnöthig breit. Die in den Orchestern gebrauchte kleine Trommel wird auch zum Unterschied von der großen — Wirbel- oder Rolltrommel, ital. Tamburo rullante, genannt und ist öfter aus Holz verfertigt; in diesem Falle ist natürlich ihr Ton etwas dumpfer, als der der aus Blech verfertigten. Die Noten für die Trommel stehen gewöhnlich in C und werden gewöhnlich nur auf eine Linie geschrieben.

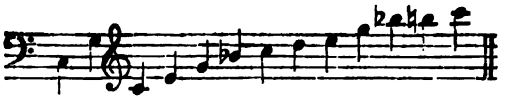
Trommelbaß, heißt die Auflösung der Baßtöne in gleichmäßige, ziemlich

Digitized by Google

ſchnelle rhythmiſche Glieder, z. B. in Achtel oder Sechszehntel, wodurch ein trommelartiges Getöne des Baſſes entſteht, z. B.:



Trompete, lat. Tuba, ital. Tromba oder Clarino, franz. Trompette (ſpr. Trongpett'), das bekannte hell und ſtark klingende, in Feldmuſiken wie in vollen Orcheſtern verwendete Blechinſtrument. Wie die Poſaune, das Horn und die Trommel, gehört auch die Trompete zu den älteſten muſikaliſchen Inſtrumenten. Die Völker der früheſten Zeit bedienten ſich ihrer im Krieg, zum Zuſammenrufen des Heeres und des Volkes bei öffentlichen Verſammlungen und Opfern. Alle Abbildungen aber, welche wir in den Werken der Geſchichtſchreiber, auf Denkmälern u. ſ. w. von dieſem Inſtrumente finden, ſtellen daſſelbe nicht gewunden, wie wir es jetzt haben, ſondern geradeaus vor; auch wohl in der Geſtalt eines Ochſenhorns. Letztere Geſtalt hatte ſie u. a. bei den Aegyptern und Hebräern, von welchen ſie (etwa 1000 v. Chr.) die Griechen erhalten haben ſollen. Auch war der Umfang der alten Trompeten ſehr gering und betrug meiſt nur drei, höchſtens vier Töne. Seine jetzige Geſtalt ſoll das Inſtrument (welches man in der Regel aus Meſſingblech, hin und wieder jedoch auch aus Silber verfertigt) unter Ludwig XII. von Frankreich erhalten haben. Die Röhre, welche die ſchwingende Luftſäule enthält, hat die Länge, daß der Ton einer achtfüßigen Prinzipalpfeife, alſo der menſchlichen Stimme vollkommen gleichkommt, iſt, der Bequemlichkeit wegen in der Mitte zweimal zuſammengebogen, und hat oben die Weite von ungefähr ½ Zoll, erweitert ſich aber dann immer mehr und läuft endlich in einen Schallbecher aus. Die Intonation geſchieht vermittels eines Mundſtücks. Folgende natürliche Töne ſind der Trompete eigen:



Im Orcheſter benutzt man bloß die Töne der obigen Reihe vom kleinen g bis zweigeſtrichenen g. Vermittels des Lippendrucks und Stopfens können wohl auch die vom eingeſtrichenen c ab bis zweigeſtrichenen g in der angegebenen Tonreihe fehlenden Töne angegeben werden; doch fallen ſie, wie beim Horn, im Klange gegen die Naturtöne ab, und man thut wohl, ſich ihrer, wenigſtens im Orcheſter, zu enthalten. Die drei höchſten Töne der obigen Tonreihe kommen nur ſelten gut heraus und ſind deshalb auch ſelbſt dem Soloblöſer nur ausnahmsweiſe zuzumuthen. Vermittels der Doppelzunge iſt ein und derſelbe Ton ſehr ſchnell nach einander anzugeben; auch führen geſchickte Trompeter Arpeggien und ſonſtige Figuren in den Naturtönen mit ziemlicher Geſchwindigkeit aus. — Wie für das Horn, giebt es auch für die Trompete verſchiedene Arten (Stimmungen). Die gebräuchlichſten ſind folgende; die tiefe B-Trompete, die C-, D-,

Digitized by Google

Es-, E-, F-, G-, A- und hohe B-Trompete. Außerdem giebt es noch Trompeten in As, Ges oder Fis, Des oder Cis, H und tief A; dieſe fünf Arten werden jedoch ſelten gebraucht, weil ſie nur entweder durch einen an der Röhre zu deren Verlängerung angebrachten Auszug, oder durch Einſetzung von beſonderen Bogen an die B-, C-, D-, G- und A-Trompeten hergeſtellt werden, wodurch ihr Klang leidet. Daß auf den höheren Trompetenarten die hohen und höchſten Töne ſchwerer zu erzeugen ſind, als auf den tieferen, verſteht ſich von ſelbſt, ebenſo wie das umgekehrte Verhältniß ſtattfindet; und ſo iſt es begreiflich, daß auf den höchſten Trompetenarten nicht nur der Ton, welcher dem kleinen c entſpricht und bei tiefer Stimmung ſchlecht klingt, gut zu verwenden iſt, ſondern auch die tiefere Oktave dieſes Tones, alſo der dem großen C entſprechende Ton, leidlich herauskommt. — Notirt wird für alle Trompetenarten in C; die beſondere Stimmung der Trompete giebt man aber jedes Mal an, z. B. Trompete in C, Trompeten in Es ꝛc. Es ergiebt ſich alſo, daß ein Satz für C-Trompete ſo klingt, wie er geſchrieben iſt, daß aber derſelbe Satz für D-, Es-, F- u. ſ. w. Trompete natürlich auch in D-, Es-, F-Dur u. ſ. w. ertönt. — Um der Trompete ihr lückenhaftes und unvollkommenes Tonweſen zu nehmen, d. h. um ihr im Bereiche ihres Umfangs eine vollſtändige diatoniſch-chromatiſche Tonleiter möglich und leicht zu machen, ſind verſchiedene Verſuche gemacht worden: Meyer in Hamburg (Thürmer der St. Petrikirche daſelbſt) erfand zu dieſem Behufe ein beſonderes Mundſtück; darauf um 1780 Michael Vögel in Karlsruhe die ſogen. Inventions-Trompete, d. h. er trug das Syſtem der Inventionshörner auf die Trompete über, welches Syſtem darin beſtand, daß innerhalb der Röhrenwindungen des Inſtruments (alſo hier der Trompete) zwei kurze Zapfen waren, in welche zwei Röhren paßten, die in Krümmungen innerhalb des Röhrengewindes fortliefen und nach Gefallen mehr oder weniger herausgezogen werden konnten, wodurch der Ton augenblicklich, wegen der ſchnellen Verlängerung der Röhre, verändert wurde; 1801 machte dann wieder der Hoftrompeter Weidinger in Wien die Erfindung der Klappentrompete, und ein Goldarbeiter Neſſmann in Hamburg endlich verfertigte eine Trompete mit unter dem Gebinde verborgenen Klappen. Alle dieſe und noch manche andere Verſuche leiſteten indeß nicht das, was — wiederum nach dem Vorgange der Hörner — die Ventile an den Trompeten behufs der Vervollſtändigung der Tonreihen leiſten. Eine Beſchreibung von Trompeten mit Ventilen — Ventiltrompeten — würde uns hier zu weit führen; wir ſagen nur, daß deren in den Stimmungen von D, Es, E, und F in Gebrauch ſind, und daß ſie in Beziehung auf reicheres Tonſpiel allerdings ſehr viel leiſten, daß aber die mittels der Ventile erzeugten Töne nicht ganz den hellen Glanz haben, der den natürlichen Tönen einer gewöhnlichen Trompete eigen iſt; freilich aber ſind die Ventiltöne wiederum ſchöner als die geſtopften oder durch Lippendruck hervorgebrachten korreſpondirenden chromatiſchen Töne einer gewöhnlichen Trompete. Uebrigens wird eine Ventiltrompete wieder zur gewöhnlichen Trompete, ſobald man die Ventile eben geſchloſſen läßt. — In der Orgel iſt Trom-

Digitized by Google

pete ein zu 16′, 8′ oder 4′ disponirtes und im Manual wie im Pedal vorhandenes Rohrwerk, das den Ton des Blasinstruments Trompete nachahmen soll.

Trompete-Marine, s. Marine-Trompete.

Trompetengeige, s. Marine-Trompete.

Trompeter, Einer, der Trompete bläst. Ehemals theilte man in Deutschland die Trompeter in zwei Klassen, in gelernte und ungelernte. Erstere bildeten eine förmliche Zunft, die sie Kameradschaft nannten, und die ihre eigenen kaiserlichen Privilegien hatte, worunter u. a. auch die Bestimmung war, daß jeder gelernte Trompeter auch nur mit einem gelernten oder sogen. Kameraden zusammenblasen durfte. Das erste Privilegium erhielt diese Zunft 1623 vom Kaiser Ferdinand II., nachgehends erneuerten dasselbe Ferdinand III., Karl VI., Franz I. und Joseph II. Mit dem Tode des Letzteren hörte es auf. Die gelernten Trompeter hatten manche Manieren in der Behandlung ihrer Instruments, namentlich gewisse künstliche Zungenstöße, die sie wie ein heiliges Geheimniß betrachteten und Niemand lehren durften, als der in ihre Zunft als wirklicher Lehrling trat.

Trompette, s. Trompete.

Troppo (ital.) — zu viel, zu sehr, allzusehr, steht oft zur näheren Bestimmung einer Tempobezeichnung, z. B. Allegro non troppo — nicht allzu schnell; Adagio non troppo — nicht gar zu langsam u. s. w.

Trost, Gottfried Heinrich, berühmter Orgelbauer aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Altenburg und verfertigte u. a. 1736 das schöne Werk in der Schloßkirche daselbst. Auch sein Vater, Tobias Gottfried T., war ein tüchtiger Orgelbauer.

Troubadour (spr. Trubaduhr), bezeichnet in der provenzalischen Poesie einen Kunstdichter, der aus dem Dichten (trobar, d. i. eigentlich: finden, erfinden; daher trobador — ein Erfinder) kein Gewerbe machte, im Gegensatze zu den um Lohn singenden Spielleuten und Volkssängern, den Jongleurs (s. Jongleur). Die Fürsten waren oft selbst Troubadours, und an den Höfen im südlichen und nördlichen Frankreich und in Italien wurden die Troubadours als eine Zierde der Gesellschaft angesehen. Meist widmete sich der Troubadour dem Hofdienste eines hohen Herrn und pries denselben in Sirventes (Dienstgedichten), während er an eine erwählte Herzensgebieterin seine Cansôs oder Minnelieder, Plancs oder Trauerlieder, Albas oder Tagelieder richtete. Bei Hoffesten fanden manchmal poetische Wettkämpfe (Tensons) zwischen mehreren Troubadours statt. Nachdem sich die Troubadourpoesie seit etwa 1090 aus dem Volksgesang zur höfischen Kunstdichtung entwickelt hatte, erreichte sie 1140—1250 ihre Blüthe, war aber 1290 bereits wieder in Verfall gerathen. Der älteste bekannte Troubadour ist Wilhelm IX., Graf von Poitiers (1087—1127), welchem eine große Anzahl folgte; als der Letzte der Reihe wird gewöhnlich Guiraut Riquier (1250—1294) angesehen. Viele der Troubadours setzten auch ihre Lieder selbst in Musik und sangen sie unter Begleitung eines Saiteninstruments ab; wer das Alles nicht konnte, hatte einen Jongleur in seiner Begleitung, der den musika-

Digitized by Google

lischen Theil besorgte. — In Nordfrankreich wurde für Troubadour Trouvère (spr. Trouwähr) gesagt.

Trugschluß, ital. Cadenza d'inganno, s. Kadenz.

Truhn, Hieronymus, beliebter Liederkomponist, s. den Nachtrag dieses Werkes.

Trumscheit, veralteter Name der sogen. Marine-Trompete (s. d.).

Tsoltselim, s. Schellencymbel.

Tscheng oder **Tschiang**, ein chinesisches Blasinstrument, aus einer kleinen halben Kürbisschale als Windbehälter, einem Rohr zum Einblasen der Luft, welches sich wie ein Gänsehals nach oben richtet, und 17 nach unten verjüngt zulaufenden, mit Messingzungen versehenen Pfeifen aus Bambusrohr bestehend. Diese sind in ebenso viele Löcher einer über dem Windbehälter eingeleimten Hornplatte eingesteckt. Durch Zudrücken der Löcher an den Pfeifen können die Töne einzeln hervorgebracht werden. Der Klang ist dem einer Gambenstimme in der Orgel ähnlich. — Aehnlichkeit in der Konstruktion mit dem Tscheng hat ein wenig bekannt gewordenes, von dem Blasinstrumentenmacher Reichstein zu Gnadenfeld in Schlesien 1828 erfundenes Messinginstrument, welches, eben wegen der angeführten Aehnlichkeit, von dem Akustiker Mehwald in Breslau Neu-Tschiang genannt wurde. Es hat etwa 16" Länge, 4" Breite und 2" Höhe, ferner einen Umfang von drei vollen Oktaven vom kleinen g an aufwärts, und wird mittels einer Art von Hornmundstück, das auf einem aus der Oberfläche des Instruments hervorragenden, gänsehalsähnlich geformten Rohre steckt, angeblasen. Im Instrumentenkörper selbst und an dessen Seitenwänden sind freischwingende Zungen von Silber- und Messingblech angebracht, welche die Töne geben. Jede Zunge liegt, damit die Töne einzeln hervorgebracht werden können, unter einem mit einer Klappe bedeckten Einschnitte oder Loche. Wird die Klappe gehoben, so tönt die vibrirende Zunge, man mag Luft hineinblasen oder herausziehen. Beim Spiel hält man das Instrument vor sich, indem man die Daumen in die an beiden Seiten dazu angebrachten Oeffnungen steckt; die übrigen Finger beider Hände regieren die Klappen. Man kann mehrstimmige Sätze auf dem Instrumente spielen, auch ein Crescendo und Decrescendo durch stärkeres und schwächeres Einblasen der Luft hervorbringen. Der Ton ist ganz derselbe wie bei den Stahlharmonika's, in deren Kategorie auch das Instrument gehört. (In der Leipz. allg. mus. Zeitung von 1829 findet man in der Beilage zu Nr. 30 Zeichnungen von dem Instrument und seinen Theilen.)

Tschirch, fünf Brüder, sämmtlich geboren zu Lichtenau bei Lauban in der preußischen Oberlausitz, wo ihr Vater Kantor und Organist war. — 1) Karl Adolph T., geb. am 8. April 1815, erhielt, wie sämmtliche Brüder überhaupt, den ersten Musikunterricht im väterlichen Hause und fand Weiterbildung in verschiedenen Zweigen der Tonkunst zuerst in Lauban, wo er das Gymnasium besuchte, beim Pastor Leonhard, und dann, während er in Breslau die Universität behufs theologischer Studien besuchte, bei dem Oberorganisten Wolf in genannter Stadt. Nach Beendigung des akademischen Triennium fungirte er in verschiedenen Familien Ober- und Niederschlesiens als Hauslehrer, bis er dann 1850 als Prediger nach Guben in der Niederlausitz kam, wo er gegen-

Digitized by Google

wärtig wohl noch ist und sich durch Gründung und Leitung eines Chorgesangvereins von jeher viel Verdienste um die Hebung der Musikzustände erworben hat. Als musikalischer Schriftsteller ist er vielfältig aufgetreten mit Aufsätzen in verschiedenen Zeitschriften, z. B. den „Schlesischen Provinzialblättern", der „Neuen Zeitschrift für Musik", der „Berliner Musikzeitung" u. s. w. — 2) **Friedrich Wilhelm T.**, geb. am 8. Juni 1818, besuchte zuerst das Gymnasium in Lauban und dann das Schullehrer-Seminar in Bunzlau, wo er unter Karows Leitung sich musikalisch förderte. Später wandte er sich nach Berlin, und hier wurden Wilh. Bach, Rungenhagen, Kilitschki und Marx seine Lehrer im Theoretischen und Praktischen (theils in Privatlektionen, theils in dem Institut für Kirchenmusik und der musikalischen Abtheilung der Akademie der Künste). 1843 wurde er an der Peter-Paulskirche in Liegnitz als Kantor angestellt, bald darauf auch zum städtischen Musikdirektor ernannt, und 1852 ging er als Kantor nach Gera, zugleich auch mit dem Titel „Kapellmeister" vom Fürsten Reuß beschenkt, und ist gegenwärtig noch daselbst. — An 50 Werke von ihm — Kirchenstücke, Lieder und andere Vokalsachen, Klavier- und Orgelstücke — sind durch den Druck veröffentlicht; Beifall und Verbreitung haben davon besonders die größeren Kompositionen für Männergesang gefunden, z. B. das Tongemälde „Eine Nacht auf dem Meere", die Kantaten „Der Sängerkampf", „Die Zeit" (sämmtlich für Männerchor, Solo und Orchester), eine Hymne für Männerchor, Solo und Blechinstrumente u. s. w. Endlich ist noch zu erwähnen, daß, indem wir dieses schreiben, eine Oper von ihm, „Meister Martin und seine Gesellen", auf dem leipziger Stadttheater zur Aufführung vorbereitet wird. — 3) **Ernst Lebrecht T.**, geb. am 1. Juni 1819, genoß während seines Gymnasialbesuches in Lauban musikalischen Unterricht beim Pastor Leonhard, und ging später nach Berlin, wo Bach, Rungenhagen und Grell seine Lehrer wurden. 1844 reiste er nach Paris, theils um seiner Ausbildung willen, theils auch, um wo möglich sich dort eine Existenz zu gründen; Letzteres indeß gelang ihm nicht, und er kehrte nach Berlin zurück, mit Musikstunden hier seinen Unterhalt verdienend und fleißig komponirend. Von jeher hatte er Neigung zur dramatischen Komposition gezeigt, und jetzt machte er sich ernstlich an eine Oper, setzte Rich. Wagners Libretto „Der fliegende Holländer" in Musik und reichte seine Partitur bei der königl. Oper in Berlin ein. Mit diesem Werke zurückgewiesen, verfaßte er unentmuthigt eine zweite Oper „Frithjof"; auch diese Oper wurde wiederum in Berlin nicht zur Aufführung angenommen, ebenso wenig wie in Dresden und Weimar, trotzdem daß einige Nummern daraus, welche in Konzerten zu Gehör gebracht wurden, den Beifall der Kritik fanden. Inzwischen war durch Aufregung und Anstrengung T's Gesundheit untergraben worden; ein Lungenübel hatte sich herausgebildet, und um diesem zu steuern, gebrauchte er im Sommer 1852 die Brunnenkur zu Soden (bei Frankfurt a. M.), kehrte auch ziemlich wohl wieder nach Berlin zurück, schonte sich aber nicht genug, und sah im Herbst 1853 die Krankheit mit erneuter Heftigkeit wiederkehren. Nun ging er, um bessere Pflege zu genießen, nach seiner Heimath, brauchte auch im Sommer 1854 wiederum die Kur in Soden, aber Alles vergebens! — Von Soden nach Berlin zurückgekehrt, schleppte er

Digitized by Google

sich noch einige Monate hin und im Januar 1855 starb er, den Ruf des Begabtesten der Gebrüder Tschirch und einer wahrhaften Künstlernatur hinterlassend. Seine Kompositionen — von denen noch eine Ouverture zum „Käthchen von Heilbronn“ und eine, „Kampf und Sieg“ betitelt, anzuführen sind, befinden sich, zumeist handschriftlich, in den Händen seiner Brüder. — 4) Heinrich Julius T., geb. am 3. Juni 1820, besuchte ebenfalls das Gymnasium zu Lauban und dann das Seminar zu Breslau, wo er den gründlichen musikalischen Unterricht Richters genoß. 1846 wurde er Organist an der Stadtkirche zu Lauban, dirigirte auch die dortige Liedertafel, und seit 1857 ist er als Organist an der Gnadenkirche zu Hirschberg angestellt. Einige Gesangssachen und Klavierstücke von ihm sind im Druck erschienen. — 5) Rudolph August Robert T., geb. den 17. April 1825, zeigte schon im elterlichen Hause vorherrschende Neigung für die Blechinstrumente, erwarb sich eine gute Fertigkeit auf dem Klappenhorn und bildete aus den jungen Leuten seines Geburtsortes ein Chor Bläser, das in der ganzen Umgegend gern gehört wurde. Nachdem er ein Jahr lang zu Karlsruhe in Oberschlesien unter den Augen des Musikdirektors Muschner seiner musikalischen Fortbildung obgelegen, trat er in das breslauer Seminar, woselbst ihn Richter in der Musik unterwies, und ging dann nach Berlin, wo er in dem musikalischen Institut der königlichen Akademie der Künste von Bach, Rungenhagen, Grell und Kilitschki unterrichtet wurde und sich nachgehends durch verschiedentliche Kompositionen — namentlich durch die Tongemälde für Hornmusik: „Die Hubertusjagd“, „Das Fest der Diana“, „Das Turnier“, durch Vokalsachen, Orchesterstücke ꝛc. — einen guten Namen machte. Unseres Wissens lebt er auch gegenwärtig noch in Berlin, meist mit Kompositionen für Militärmusik sich beschäftigend.

Tu, eine der Graun'schen Solmisationssilben (s. Alphabet).

Tuba, lateinischer Name der Posaune und auch wohl der Trompete. Daher Tuba marina dasselbe was Marine-Trompete (s. d.).

Tuba, ein Baß-Blechinstrument mit Ventilen, das in zwei Dimensionen verfertigt wird: 1) als Baß-Tuba mit dem Umfang von Contra-B chromatisch bis zum zweigestrichenen g, und 2) als Contrabaß-Tuba mit dem vollständigen Umfang von Contra-C chromatisch bis zum zweigestrichenen c, wobei jedoch zu bemerken ist, daß die Töne unter Contra-F nur langsam und schwer, die höheren über dem eingestrichenen f unsicher ansprechen. Notirt wird für beide Tuben im Baßschlüssel, und klingt die Notirung, wie sie geschrieben ist. Zur Verstärkung des Basses in Militär- und stark besetzten, vollen Orchestern sind beide Arten der Tuben zweckdienlich; nur darf man ihnen sehr bewegliche Figuren nicht zuweisen. — Zur Familie der Tuben gehören übrigens auch das Tenorhorn und der Tenorbaß, welche leichterer Beweglichkeit fähig sind, und in ihrem Klange weniger Plumpes haben, als die Baß- und Contrabaß-Tuba.

Tubal oder **Tubalflöte**, auch Thubalflöte, eine Flötenstimme in alten Orgeln, die jetzt aber gar nicht mehr disponirt wird.

Tuch, Heinrich Agatius Gottlob, geb. 1768 zu Gera, erhielt, während

Digitized by Google

er das Gymnasium seiner Vaterstadt besuchte, von Gruner den ersten Musikunterricht, und wurde dann 1780 in Sangerhausen, wohin er mit seinen Eltern gezogen war, Rolle's Schüler. 1782 wieder in Gera, nahm er dort ferner bei Gruner Unterricht, bis er 1786 behufs des Studiums der Theologie nach Leipzig ging. Hier interessirte sich Doles für ihn, unterwies ihn in der Komposition und vermochte ihn endlich, die Theologie aufzugeben und sich ganz der Musik zu widmen. Im Besitz einer guten Baßstimme, ging er zum Theater, bei mehreren ambulirenden Schauspielertruppen theils als Sänger, theils als Musikdirektor fungirend, und im J. 1796 wurde er am Hoftheater zu Dessau als erster Bassist engagirt. Im J. 1800 jedoch gab er die theatralische Laufbahn auf, gründete zu Dessau eine Buch- und Musikalienhandlung und komponirte nebenbei fleißig. In den ersten 20er Jahren war er noch am Leben. — Man kannte von ihm die Oper „Der glückliche Tag", ferner die Musik zu dem Drama „Lanassa", zu verschiedenen Ballets und Pantomimen ꝛc. Im Druck erschienen von ihm: zwei- und vierhändige Klaviersonaten, Uebungsstücke für Klavier, mehrere Sammlungen Lieder, Tänze für Orchester, Harmoniemusiken u. s. w.

Tuczek (spr. Tutschek), Franz, geb. zu Prag um 1755, trat, nachdem er bei seinem Vater Gesangs- und Kompositionsstudien gemacht, auf dem Theater des Grafen Schwerts zu Prag als Tenorist auf, war auch später bei demselben als Cembalist angestellt. Von 1797 bis 1800 war er als Konzertmeister beim Herzog von Curland in Sagan in Diensten, ging dann als Theatermusikdirektor nach Breslau, verließ aber bereits 1801 diese Stadt wieder und begab sich nach Wien als Orchesterdirektor am Leopoldstädter Theater. Gestorben ist er um 1820 zu Pesth als Theaterkapellmeister. Verschiedene Opern (darunter als die beste „Lanassa") und Kirchensachen waren von ihm bekannt; auch war er als Tanzkomponist einst in Oesterreich beliebt.

Tuczeck (spr. Tutscheck), Leopoldine, geb. 1821 zu Wien und auf dem dasigen Conservatorium als Sängerin gebildet, betrat 1836 zum ersten Male die Bühne und ward an dem Hofoperntheater in Wien angestellt, auch zu verschiedenen Malen bei der italienischen Oper, die regelmäßig jedes Jahr in Wien eintraf, verwendet. 1841 gastirte sie in Berlin, kehrte dann zwar wieder nach Wien zurück, wurde jedoch noch in demselben Jahre an der königl. Bühne zu Berlin engagirt, und ist bis auf den heutigen Tag bei derselben geblieben. Seit einer Reihe von Jahren schon verheirathet, führt sie seitdem den Namen Herrenburg-Tuczeck. Ihr Fach ist das der Soubretten, und in diesem war sie in der Zeit ihrer jugendlichern Frische sehr ausgezeichnet.

Tudway (spr. Töddweh), Thomas, geb. 1656, erhielt als Chorknabe der königl. Kapelle zu London von Dr. Blow musikalischen Unterricht, kam dann als Tenorist in die Kapelle zu Windsor, wurde 1681 Baccalaureus und 1705 Professor und Doktor der Musik zu Cambridge, und starb endlich 1726 mit dem Titel als königl. Hofkomponist und Hoforganist. Seine Kirchenkompositionen waren ihrer Zeit in England sehr geschätzt. Handschriftlich ist ferner noch von

Digitized by Google

ihm eine Sammlung von Kirchenmusiken der berühmtesten englischen Komponisten (bis auf seine Zeit) vorhanden.

Türk, Daniel Gottlob, geb. zu Claußnitz bei Chemnitz am 10. August 1756. Sein Vater, der sich eigentlich Türke (Daniel) schrieb, war gräflich schönburgischer Musikus und Gegenschreiber, trieb aber auch Strumpfwirkerei, und dieses Geschäft mußte der Sohn frühzeitig erlernen. Doch gab ihm der Vater auch Violinunterricht, und von anderen Musikern lernte er die gangbarsten Blasinstrumente kennen und behandeln. Nachgehends auf die Kreuzschule nach Dresden gethan und in das Singchor dieser Anstalt aufgenommen, interessirte sich Homilius für ihn und ließ ihm musikalische Unterweisung angedeihen. 1772 bezog er die Universität Leipzig, trieb hier neben den Wissenschaften eifrig Musik und wurde durch Hiller, dem er angelegentlichst durch Homilius empfohlen worden, nicht allein in musikalischer Beziehung überwacht und geleitet, sondern auch als Mitwirkender (auf der Violine) bei der Oper und dem sogen. großen Konzert eingeführt. Sein Aufenthalt in Leipzig währte bis 1776, in welche Zeit auch seine ersten Kompositionen fallen, und in dem genannten Jahre erhielt er auf Hillers Empfehlung die Stelle als Kantor an der Ulrichskirche und Lehrer am lutherischen Gymnasium zu Halle. Die Universität dieser Stadt ernannte ihn 1779 auch zu ihrem Musikdirektor, und 1787 wurde er als Organist an die Liebfrauenkirche versetzt, welchen Posten er sein übriges Leben hindurch beibehielt, wenn er auch nach Wiedereröffnung der Universität Halle im J. 1808 als wirklicher Professor der Musik bei derselben angestellt wurde, nachdem er (in demselben Jahre) von der philosophischen Fakultät die Doktorwürde erhalten hatte. Gestorben ist der würdige und verdiente Mann am 26. August 1813. — Gedruckt sind von T's Kompositionen: das Oratorium „Die Hirten bei der Krippe in Bethlehem", Lieder, und vor allen Dingen zahlreiche Sonaten und Handstücke für Klavier, welche ehedem eine große Verbreitung hatten und öfter aufgelegt wurden. Im Bereiche des Didaktisch-Theoretischen hatte er sich einen guten Namen gemacht durch eine große Klavierschule (Halle und Leipzig, 1789; in einer zweiten Auflage 1802) und durch einen Auszug daraus unter dem Titel: „Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen" (Halle, 1792; zweite Auflage 1805), sowie vornehmlich durch die „Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen" (Halle und Leipzig, 1791; nachgehends noch in 5 Auflagen erschienen). Fernere Schriften von ihm sind: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten (Halle und Leipzig, 1787) und „Anleitung zur Temperaturberechnung (Halle, 1806).

Türkische Musik oder **Janitscharen-Musik**, der Kollektivname für den Komplex der Schlaginstrumente: kleine und große Trommel, Wirbeltrommel, Becken und Triangel, zu denen hin und wieder wohl auch noch das Tambourin, Tamtam und der türkische Mond (ein an einer Stange befestigter messingener, mit größeren und kleineren Glocken behangener Halbmond) kommen. Bei der Militärmusik der Türken, und namentlich bei den Janitscharen, spielten die genannten Lärminstrumente eine große Rolle, und daher leitet sich auch der Name türkische oder Janitscharen-Musik; von den Türken gingen sie in die Militärchöre

Digitized by Google

der österreichischen Armee über, bürgerten sich darauf in den Heeren anderer europäischer Staaten ein, und wurden endlich auch, anfangs zwar nur schüchtern, seit Rossini aber immer kühner und kühner, in unseren Theater- und selbst Konzertorchestern platzgreifend.

Türrschmidt, auch öfter, aber nicht richtig, Thürschmidt geschrieben, Name einer berühmten Hornvirtuosen-Familie. 1) Johann T., geb. zu Leschgau in Böhmen am 24. Juni 1725, starb um 1780 als Kammermusikus des Fürsten von Oettingen-Wallerstein und galt als einer der ersten Hornvirtuosen seiner Zeit. — 2) Carl T., Sohn des Vorgenannten, geboren zu Wallerstein am 24. Februar 1752, ward von seinem Vater unterrichtet, machte dann verschiedene Kunstreisen, auch nach Paris, und kam endlich nach Berlin, wo er in der königl. Kapelle neben Palsa angestellt wurde. Mit diesem durchreiste er 1780 abermals ganz Deutschland und Frankreich und machte sich überall einen großen Namen. Gestorben ist er am 1. November 1797. Verschiedene Hornsachen seiner Komposition sind im Druck erschienen. (Ueber die von ihm am Horn angebrachten Verbesserungen s. Horn.) — 3) Carl Nikolaus T., Sohn des Vorhergenannten, am 20. Oktober 1776 zu Paris geboren, ward erst von seinem Vater, und nach dessen Tode von dem Hornisten Brue in Berlin unterrichtet. Trotzdem, daß er seinen Vater nicht erreichte, war er doch ein ganz wackerer Künstler auf seinem Instrument.

Tulou (spr. Tülu), Jean Louis, berühmter Flötenvirtuos, geb. zu Paris am 12. September 1786 als der Sohn des Fagottisten an der großen Oper Jean Pierre T., (1749 in Paris geb. und 1799 daselbst gest.), kam zu Ende des Jahres 1796 auf das pariser Conservatorium und wurde das Jahr darauf der Leitung Wunderlichs behufs des Unterrichts auf der Flöte übergeben. Da er von jeher für dieses Instrument die ausgesprochenste Anlage und Neigung gezeigt hatte, so waren auch seine Fortschritte schnell und bedeutend. Beim Konkurs des Jahres 1799 erhielt er den zweiten Preis, und bei dem des Jahres 1800 hatte er auf den ersten Anwartschaft, der ihm aber seiner großen Jugend wegen noch nicht ertheilt wurde. Im J. 1801 endlich konnte man ihm, in Anbetracht seiner Superiorität, diesen ersten Preis nicht länger vorenthalten, und in der That wurde er schon damals zu den besten Flötisten Frankreichs gezählt. 1804 trat er als erster Flötist in das Orchester der italienischen Oper und blieb in dieser Stellung bis zum Jahre 1813, wo er an seines Lehrers Wunderlich Stelle als erster Flötist an die große Oper kam. Inzwischen hatte er einen ziemlich lockeren Lebenswandel geführt und sein Talent sehr zu vernachlässigen angefangen; da tauchte (1814) Drouet auf, und um von diesem nicht die Palme sich entrissen zu sehen, mußte er aus seinem Vergnügenstaumel sich aufraffen und seine Kunst wieder eifrig kultiviren. Seiner bonapartistischen Ansichten wegen wurde er nach der Restauration bei Organisirung der königlichen Kapelle nicht mit einer Stelle bedacht, sah sich sogar später, als Wunderlichs Professur am Conservatorium vakant wurde, einem weit weniger Befähigten, aber Gesinnungstüchtigen nachgesetzt, und legte nun auch im J. 1822 seine Stelle an der großen Oper nieder. Dieselbe erhielt er aber im J. 1826 mit verstärkten

Digitized by Google

Emolumenten und dem Titel als erster Solo-Flötist wieder, sowie er auch kurze Zeit nachher als Professor am Conservatorium angestellt wurde. In den angegebenen Verhältnissen wirkte er noch in den ersten vierziger Jahren, nachdem er auch längere Zeit einer Flötenfabrik vorgestanden hatte. — Seine zahlreichen Flötenkompositionen — Konzerte, Fantasien, Variationen, Duo's u. s. w. — waren als glänzend und dankbar früher sehr beliebt.

Tuma oder **Thuma**, Franz, geb. zu Kosteletz in Böhmen am 2. Oktober 1704, machte in Prag wissenschaftliche Studien, war während derselben an der St. Jakobskirche als Tenorist angestellt und ging nachgehends, mit dem Entschluß, der Musik ausschließlich sich zu widmen, nach Wien, wo er durch die Vermittelung des Grafen Kinsky von Fux zum Schüler angenommen wurde. Hierauf wurde er 1741 Kapellmeister der verwittweten Kaiserin Elisabeth, lebte nach dem Tode derselben im Genuß einer Pension noch bis 1768 in Wien, zog sich aber dann in das Prämonstratenser-Stift Geras zurück, und wandte erst nach sechsjährigem Verweilen daselbst sich wieder nach Wien. Hier miethete er sich abermals in ein Kloster ein, und zwar in das der barmherzigen Brüder, und starb hier noch in dem Jahre seiner Ankunft — 1774. Seine Kompositionen, zumeist für die Kirche, hatten ehedem eine große Berühmtheit; gedruckt ist davon Nichts.

Tuppah, ein Tonstück der Indier, das meist im Zweivierteltakt steht, und einen leidenschaftlichen Charakter hat. In Jones' „Musik der Indier" sind mehrere solcher Tuppahs in unseren Noten aufgezeichnet mitgetheilt.

Turini, Gregorio, geb. um 1560 zu Brescia, erwarb sich frühzeitig als Sänger und Zinkenist in Italien einen großen Ruf, stand bei verschiedenen Fürsten dieses Landes nach einander in Diensten und wurde endlich als Kammermusikus an den Hof Kaiser Rudolphs II. berufen. Gest. ist er bereits um 1600 zu Prag. — Gedruckt erschienen von ihm zu Venedig und Nürnberg einige Sammlungen geistlicher und weltlicher mehrstimmiger Gesänge. — Seni Sohn und Schüler Francesco T., zu Brescia 1590 geboren, erwarb sich schon frühzeitig Fertigkeit auf verschiedenen Instrumenten, vornehmlich auf der Orgel, wurde auch bereits zu Ausgang seiner Knabenjahre vom Kaiser Rudolph zum Hoforganisten ernannt, und ging als solcher zur weitern Vervollkommnung noch nach Rom und Venedig. Nachdem er längere Zeit sein Hoforganistenamt bekleidet hatte, ging er nach Brescia als Organist an der Kathedrale, und starb in genannter Stadt im J. 1656. — Gedruckt sind von ihm Messen, Motetten, Madrigalen mit und ohne Instrumentalbegleitung. Einige seiner Arbeiten finden sich in Bergameno's „Parnassus musicus" und in Paolucci's „Arte pratica di contrappunto" mitgetheilt.

Turini, Ferdinando, geb. 1749 zu Salo (bei Brescia), erhielt frühzeitig musikalischen Unterricht, und wurde nachgehends in der Theorie und auf der Orgel Schüler seines Oheims Ferd. Bertoni zu Venedig. Hier wurde er auch an einem der Theater als Cembalist angestellt, schrieb verschiedene Buffa-Opern, auch Kirchenkompositionen, verlor aber 1772 das Augenlicht, und ging nun als Organist an der Kirche Sta. Giustina nach Padua. Von hier vertrieben ihn

Digitized by Google

im J. 1800 die Kriegsunruhen und er begab sich nach Brescia, wo er noch 1812 in sehr kümmerlichen Umständen am Leben war.

Turley, Johann Tobias, geb. am 4. August 1773 zu Treuenbriezen als der Sohn eines Ackerbürgers, verlor mit 12 Jahren seinen Vater und mußte nun, dem Willen seiner Mutter gemäß, das Bäckerhandwerk erlernen, trieb aber in seinen Freistunden eifrigst Musik und Mechanik, zu welch letzterer er hauptsächlich ungemeines Geschick besaß. 1793 wurde er in seinem Geburtsorte Bäckermeister, befaßte sich nun noch eifriger mit mechanischen Beschäftigungen, und arbeitete sich endlich an einer alten Orgel, die er gekauft und zerlegt hatte, mit Hinzuziehung von Lehrbüchern, in die Prinzipien der Orgelbaukunst hinein. Nachdem er eine eigene kleine Orgel zu Stande gebracht, übernahm er unentgeltlich verschiedene Reparaturen, legte 1814 die Bäckerei nieder und widmete sich fortan ausschließlich der Orgelbaukunst. Bis zu seinem am 9. April 1829 durch einen Schlagfluß erfolgten Tode konstruirte er an 50 verschiedene Orgelwerke, die zum großen Theil in der Mark Brandenburg sich befinden und die Zufriedenheit aller Sachkundigen erregten. Sein Geschäft übernahm sein Sohn und Schüler Friedrich T.

Turner (spr. Törrner), William, ein englischer Tonsetzer, geb. zu London im J. 1651, erhielt 1669 eine Anstellung als Tenorsänger an der königlichen Kapelle daselbst, nachdem er unter Dr. Blow seine musikalischen Studien gemacht hatte, wurde dann später Vicar an St. Paul und an der Westminster-Abtei, erhielt 1696 von der Universität Cambridge das musikalische Doktordiplom und starb endlich hochbetagt zu London am 13. Januar 1740. — Ein theatralisches Intermezzo von T's Komposition, welches 1716 zur Aufführung kam, ist dem Titel nach noch bekannt; es heißt: „Presumptuous Love". Als musikalischer Schriftsteller ist er aufgetreten mit der 1724 erschienenen Schrift: „Sound anatomized in a philosophical essay on music etc.", die neben einigem Richtigen viel Haltloses und Faselndes enthält.

Turnhout, Jean und Gerard, s. Fienus.

Tusch, das regel- und taktlose Untereinander-Blasen von Trompetern oder Harmoniemusikern bei Toasten u. s. w. Gewöhnlich bewegen sich die Töne innerhalb eines bestimmten Dreiklangs, der dann so rauschend wie möglich angegeben wird.

Tutti (ital.) — Alle; ein technischer Ausdruck, der im Gegensatz zum Solo (s. d.) gebraucht und durch welchen bezeichnet wird, daß alle Stimmen eines Tonstücks vereint wirken sollen. Dieser Fall ereignet sich bei Konzerten, Arien u. s. w., in welchen die Solosätze nur von Wenigen begleitet werden. Die Einleitungs-, Zwischen- und Schlußritornelle hingegen von der ganzen Masse der Ausführenden gespielt werden.

Tye (spr. Tei), Christopher, geb. zu Westminster im Anfange des 16ten Jahrhunderts, erhielt seine musikalische Erziehung als Chorknabe der königlichen Kapelle, wurde später Musiklehrer der Kinder Heinrichs VIII., 1545 Doktor der Musik, und starb endlich um 1570 als Organist der Königin Elisabeth.

Digitized by Google

Er hatte als Kirchenkomponiſt in England einen großen Namen, und Burney ſowohl wie Hawkins theilen in ihren Muſikgeſchichten Arbeiten von ihm mit, wie man deren auch in Page's und Boyce's Kirchenmuſik-Kollektionen findet. Sein umfangreichſtes Werk iſt die in Muſik geſetzte Apoſtelgeſchichte, wovon indeß nur die 14 erſten Kapitel erſchienen ſind (London, 1553).

Tympanum, lateiniſcher Name der Pauke (ſ. d.).

Tyrolienne, der franzöſiſche Name für ein tyroliſches Volkslied ſelbſt ſowohl, als auch für ein bloß in dem Style eines ſolchen Volksliedes gehaltenes, alſo nachgeahmtes, Geſangſtück. Hin und wieder findet man wohl auch ein ländlerartiges Tanzſtück Tyrolienne genannt.

Tyrrheniſche Flöte, ein Kriegsinſtrument der alten Griechen von ſtarkem Ton. Wahrſcheinlich war es eine Art Trompete und eben daſſelbe Inſtrument, welches einige Geſchichtſchreiber unter dem Namen Tyrrheniſche Trompete erwähnen.

Digitized by Google

U.

Ubald und **Ubaldus**, findet man bisweilen auch für **Hucbald** (s. d.) geschrieben.

Uber, Christian Benjamin, geb. am 20. September 1746 zu Breslau und gest. daselbst um 1812 als Advokat und königl. Justizkommissar, war ein vortrefflicher Musikdilettant, der mehrere Instrumente mit Fertigkeit spielte und ganz angenehm komponirte, auch verschiedene Sachen in den Druck gab, z. E. Sonaten für Klavier, Violine und Violoncell, Streich-Quintette, Divertissements für Klavier, Flöte, Violine, Bratsche, Violoncell und zwei Hörner, Konzertino's für Klavier, Flöte, Bratsche, zwei Hörner, Baß u. s. w.; endlich auch den Klavierauszug einer Oper „Clarissa, oder das unbekannte Dienstmädchen".

Uber, Friedrich Christian Herrmann, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Breslau am 22. April 1781, erhielt frühzeitig Musikunterricht und erlangte bald eine gute Fertigkeit, namentlich auf der Violine. Von seinem Vater zum Juristen bestimmt, studirte er nach absolvirtem Gymnasialbesuch in Halle, erfreute sich hier Türks Freundschaft und Unterweisung, trat als Violinist und Komponist in öffentlichen Konzerten verschiedentlich auf, und nährte überhaupt auf alle Weise seine Neigung zur Kunst, der er sich endlich im J. 1804, nach erlangter väterlicher Einwilligung, ausschließlich ergab. Zu Ende des Jahres 1804 nahm ihn der Fürst Radziwil mit nach Berlin, wo er ein Engagement beim Prinzen Louis Ferdinand erhielt; hierauf, nach des Prinzen Tode, nahm er eine Anstellung in der braunschweiger Kapelle an, ging aber schon mit Ende des Jahres 1808 als erster Violinist nach Kassel, woselbst er 1809 zum Musikdirektor am deutschen Theater und, nach Aufhebung desselben, am französischen ernannt wurde. 1814 verließ er, wie viele andere Künstler, Kassel, wo er u. a. mit dem Intermezzo „Der falsche Werber", einigen französischen Opern, darunter „Les Marins", und der Musik zu Klingemanns „Moses" aufgetreten war, und erhielt im J. 1815 eine Musikdirektorstelle zu Mainz. Hier brachte ee die Oper „Der frohe Tag" zur Aufführung, verweilte aber nur bis ins Jahr 1816, und ging dann nach Dresden als Musikdirektor bei der Seconda'schen Schauspielergesellschaft. Diese Stelle bekleidete er wiederum nur etwa ein Jahr lang, privatisirte dann in Leipzig, und kam endlich im J. 1818 als Kantor und Musikdirektor an der Kreuzkirche nach Dresden zurück. Vielfach durch Kränklichkeit gestört, lebte er hier bis zum 2. März 1822, gerade an dem Tage (einem Charfreitag) das Leben verlassend, an dem sein Oratorium „Die letzten Worte des Erlösers" in der Kirche aufgeführt wurde. Außer demselben hat er in Dresden, neben mancherlei kleineren Sachen, noch verschiedene Kantaten und die Musik zum Drama „Der ewige Jude" komponirt. —

Digitized by Google

Als Violinspieler war er seiner Zeit durch Fertigkeit und große Manier sehr angesehen, und in seinen Kompositionen wurde die Gediegenheit gerühmt. Im Druck erschienen unseres Wissens von seinen Sachen nur: ein Violin-Konzert, die Ouvertüren zum „Ewigen Juden" und den „Marins" und französische Romanzen.

Uber, Alexander, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Breslau im Juni 1783, hatte zuerst Violin-Unterricht bei Janetzek und studirte bei Schnabel die Komposition, trat aber dann zum Violoncell als seinem Hauptinstrument über und war auf demselben ein Schüler Jägers des Aelteren. Im J. 1804 machte er eine Kunstreise durch einen großen Theil von Deutschland, hatte darauf einige Musikdirektorstellen und kehrte, nachdem er das Jahr 1820 bis 1821 in Basel verlebt, nach Breslau zurück. Von hier aus ging er 1823 als Kapellmeister in die Dienste des Fürsten Karolath, starb aber schon im J. 1824. — Er hat fleißig komponirt, und von seinen Arbeiten sind im Druck erschienen: Violoncellsachen verschiedener Art, ein Septett für Klarinette, Horn, Violine, zwei Bratschen und zwei Violoncelle, Variationen für verschiedene Blasinstrumente, ein- und mehrstimmige Lieder.

Uberti, s. Hubert.

Uebergang, s. Modulation.

Uebermäßig, s. Intervall, und dann die Artikel der einzelnen Intervalle und Akkorde, welche übermäßig sein können, als Quarte, Quinte ꝛc., Dreiklang, Sextakkord ꝛc.

Uebersetzen oder Ueberschlagen und Ueberlegen, diejenige Art der Fingersetzung beim Klavierspiel, vermöge welcher der zweite, dritte, vierte und fünfte Finger über den Daumen hinüberbewegt wird. Mit der rechten Hand geschieht dies in absteigenden Gängen und Figuren, mit der linken in aufsteigenden. Die Art des Fingersatzes nun, bei welcher der Daumen unter einen der vier anderen Finger gelegt oder gesetzt wird, heißt das Untersetzen, Unterschlagen, Unterlegen. Die rechte Hand vollführt dies — im Gegensatz zum Uebersetzen — bei aufsteigenden, die linke bei absteigenden Gängen und Figuren.

Uebertheilend, kommt in der Musik als besonderer Kunstausdruck vor zur Bezeichnung derjenigen Verhältnisse der Intervalle, bei welchen die größere Zahl die kleinere ganz und noch dazu etliche Theile derselben in sich faßt. — Uebertheilig heißt dasjenige Verhältniß, bei welchem die größere Zahl die kleinere zuerst einmal ganz und dann nur noch einen gewissen Theil derselben in sich begreift.

Ueberziehen, ein in der Gesangslehre vorkommender Kunstausdruck, der das zu hohe Intoniren der Sänger andeutet; ein Sänger überzieht, wenn er einen Ton zu hoch ansetzt, oder beim Aushalten eines Tones in die Höhe zieht, immer höher singt. — In der Applikatur der Bogeninstrumente versteht man unter Ueberziehen das Fortrücken der Hand in eine höhere Lage, und in der Orgelbauersprache bezeichnet es eine solche scharfe Intonation der Pfeifen, daß dieselbe sich in die Oktave oder gar in die Duodecime überblasen, d. h. statt ihres

Digitized by Google

eigentlichen Tones die Oktave oder Duodecime von dieſem angeben, was natürlich nicht ſein darf.

Ugab, ein uraltes hebräiſches Blasinſtrument, deſſen Erfindung (1. Buch Moſ., 4.) dem Jubal zugeſchrieben wird. Dann ſind aber Einige auch der Meinung, daß die alten Hebräer zu Moſes Zeiten unter Ugab überhaupt Blasinſtrument, ohne alle nähere Diſtinktion, verſtanden hätten, und das Wort alſo ein bloß generelles ſei.

Ugolini, Vincenzo, ein trefflicher Komponiſt der römiſchen Schule, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu Perugia geboren, kam frühzeitig nach Rom, wo er Bernardino Nanini's Schüler wurde, erhielt 1603 die Stelle als Kapellmeiſter an der Kirche Sta. Maria Maggiore, vertauſchte 1609 dieſe mit einer an der Kathedrale von Benevent, an der er bis 1615 wirkte, und kehrte darauf nach Rom zurück, wo er zuerſt an San Luigi de' Francesi und dann von 1620 ab an S. Pietro in Vaticano als Kapellmeiſter fungirte. Geſtorben iſt er im J. 1626. Zu ſeinen Schülern gehört u. A. der berühmte Orazio Benevoli. In der Zeit von 1614 bis 1624 ſind verſchiedene Sammlungen von Meſſen, Motetten, Pſalmen und Madrigalen von ihm im Druck erſchienen.

Uhde, Johann Otto, geb. zu Inſterburg in Litthauen am 12. Mai 1725, erhielt frühzeitig Muſik- reſp. Violin- und Klavier-Unterricht, und bildete ſich von 1739 ab, wo er mit ſeinen Eltern nach Berlin überſiedelte, daſelbſt auf genannten Inſtrumenten noch weiter bei Simonetti und Schaffrath aus, ſowie er auch die Kompoſition ſtudirte. Doch ſollte nicht die Muſik, ſondern die Jurisprudenz ſein ausſchließlicher Lebensberuf werden, und 1743 begann er daher in Frankfurt an der Oder ſeine Rechtsſtudien. 1746 ward er beim Kammergericht in Berlin angeſtellt, wurde ſpäter zum Kriminal- und königl. Hofrath befördert, und ſtarb nach kurzem Krankenlager am 20. Dezember 1766. Neben ſeinen Berufsgeſchäften trieb er ſtets die Muſik eifrigſt fort und machte ſich durch verſchiedentliche Kompoſitionen — Sinfonien, Kammermuſikſtücke, Violin-Konzerte, Kantaten und auch eine Oper „Temistocle“ — einen guten Namen.

Ulbrich, Maximilian, geb. zu Wien im J. 1752, wurde frühzeitig von Wagenſeil und Reuter in der Muſik gebildet, trat aber in den Beamtenſtand und trieb die Kunſt nur als Liebhaber. In ſeinen Mußeſtunden vollendete er zahlreiche Sinfonien, Kirchen- und Kammerkompoſitionen; auch zwei Opern von ihm: „Frühling und Liebe“ und „Der blaue Schmetterling“, und das Oratorium „Die Israeliten in der Wüſte“ wurden öffentlich aufgeführt. So vielen Beifall alle dieſe Sachen auch fanden, ſo erſchien doch Nichts davon im Druck. Geſt. iſt U. am 14. September 1814.

Ulibiſcheff (franz. Oulibisheff geſchrieben), Alexander, ein Ruſſe von Geburt und in Dresden erzogen, widmete ſich der diplomatiſchen Carrière, aber neben ſeinen Berufsgeſchäften auch ſeiner Lieblingsneigung, der Muſik, immerdar den ausdauerndſten Fleiß. 1830 gab er die Diplomatie auf und zog ſich ins Innere von Rußland zurück, theils in Niſchnei-Nowgorod und theils auf ſeinen Gütern in dem Gouvernement gleiches Namens fortan lebend und ſich in vollſter Muße muſikaliſchen Beſchäftigungen hingebend, wie auch in ſeinen Kreiſen

Digitized by Google

nach Kräften zur Hebung der Musikkultur wirkend. Gest. ist er im J. 1858. Im J. 1843 tauchte er zuerst als musikalischer Schriftsteller auf mit seiner „Nouvelle Biographie de Mozart etc.“ (Moskau, 3 Bde.), welche, im Ganzen geistreich geschrieben, eine große Verehrung des genannten Meisters an den Tag legt, mancherlei hübsche Aperçus über dessen Leben und Wirken bringt, im Allgemeinen aber doch an Einseitigkeit und dilettantischer Kurzsichtigkeit krankt. Diese letzteren Fehler sind noch ersichtlicher in seinem 1857 (zu Leipzig) erschienenen Buche: „Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“.

Ulrich, Hugo, geb. 1827 zu Oppeln in Schlesien, erhielt daselbst den ersten Musikunterricht, bezog 1846 die Universität zu Berlin, und studirte neben den Wissenschaften eifrig bei Dehn die Tonsetzkunst. Nachgehends machte er sich durch verschiedene tüchtige Kompositionen bekannt, hielt sich von 1856 bis 1858 in Italien auf und lebt gegenwärtig wieder in Berlin. Gedruckt sind von ihm: zwei Sinfonien (eine in H-Moll und eine S. triomphale genannt), eine Fest-Ouvertüre, Klaviersachen, ein- und mehrstimmige Lieder, ein Streichquartett ꝛc.

Ultima (lat.) — die letzte, nämlich chorda — Saite. Ultima conjunctarum nannten daher die alten Tonlehrer die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Synemmenon; ultima divisarum die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Diezeugmenon, und ultima excellentium die letzte oder vierte Saite des Tetrachords Hyperbolaeon.

Umbreit, Carl Gottlieb, geb. am 9. Januar 1763 zu Rehstedt, einem Dorfe zwischen Gotha und Arnstadt, kam, sobald er aus der Schule entlassen, nach Erfurt unter Kittels Leitung, bildete sich zu einem wackeren Orgelspieler und Theoretiker, und wurde um 1785 in dem großen und wohlhabenden Dorfe Sonneborn (bei Gotha) als Organist angestellt. Bis ums Jahr 1820 bekleidete er dies Amt, während dieser Zeit viele Schüler bildend, dann legte er es in Folge entstandener Streitigkeiten mit dem Kantor des Ortes nieder und privatisirte fortan in seinem Geburtsorte Rehstedt, wo er auch am 27. April 1829 nach einer langwierigen und schmerzhaften Krankheit starb. Verschiedene gründlich gearbeitete Orgelstücke hat er in den Druck gegeben; dann hat man auch von ihm ein „Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche, vierstimmig ausgesetzt, mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel“ (Gotha, 1811).

Umfang, s. Ambitus. Den Umfang nun, welchen die verschiedenen Stimmen und Instrumente haben, findet man unter deren besonderen Artikeln.

Umkehrung, nennt man die Versetzung eines tieferen Tones oder einer tieferen Stimme über eine höhere, und umgekehrt, so daß der bisher tiefere Ton, die bisher tiefere Stimme zur höheren, die höhere zur tieferen wird. Zunächst gebraucht man das Wort bei den Intervallen. Durch die Umkehrung einer Sekunde entsteht eine Septime (aus c—d wird d bis eingestrichen c), durch Umkehrung wird die große Terz zur kleinen Sexte (c—e zu e bis eingestrichen c), die kleine Terz zur großen Sexte (c—es zu es bis eingestrichen c), die Quarte zur Quinte u. s. w. Ueberhaupt ist noch bei der Umkehrung der Intervalle zu bemerken, daß diejenigen Intervalle, welche man rein nennt,

Digitized by Google

in der Umkehrung auch rein bleiben; die großen werden aber dadurch allemal zu kleinen und diese wiederum zu großen Intervallen; die verminderten werden zu übermäßigen und diese wieder zu verminderten; so wird die reine Quinte z. B. g—d durch die Umkehrung auch zu der reinen Quarte d—g, die große Terz c—e aber zu der kleinen Sexte e—c und umgekehrt, die verminderte Quinte h—f zu der übermäßigen Quarte f—h u. s. w. — Wichtiger ist der Ausdruck Umkehrung in seiner Anwendung auf Akkorde. Umgekehrt nennen wir einen Akkord, dessen Grundton über einen andern oder alle anderen Akkordtöne weggesetzt ist, mithin aufgehört hat, tiefster Ton zu sein. Es muß also ein anderer Ton des Akkords tiefster Ton geworden sein; und da ein jeder es werden kann, so hat jeder Akkord so viel Umkehrungen, als er Töne außer dem Grundtone hat, also jeder Dreiklang zwei, jeder Septimenakkord drei, jeder Nonenakkord vier (s. Akkord). Den umgekehrten Akkorden ist im Allgemeinen mindere Bestimmtheit des Ausdrucks, mindere Festigkeit, aber ein beweglicheres, fließenderes, zur Fortbewegung hindrängendes Wesen eigen, und sie übertragen diese ihre Eigenheit leicht auf den ganzen Satz, in dem sie vorherrschend geworden sind. — Die wichtigste Anwendung des Ausdrucks Umkehrung ist die auf ganze Sätze oder Gänge, die gegen einander ihre Stelle wechseln, so daß z. B. die erste Stimme eines dreistimmigen Satzes zur zweiten oder dritten, die zweite zur ersten oder dritten, die dritte zur zweiten oder ersten wird. Dies kann nun dadurch geschehen, daß die höhere Stimme acht, neun, zehn (oder um noch mehr oder weniger) Stufen gegen eine tiefere und unter diese, oder aber die tiefere über die höhere, oder beide gleichzeitig gegen einander versetzt und dadurch umgekehrt werden; die Umkehrung kann ferner streng erfolgen (nämlich unter genauer Beibehaltung jedes Stimmschrittes), oder frei, ohne genaueste Befolgung jedes Stimmschrittes. (Ausführlicheres hierüber gehört in eine Contrapunktslehre.) Uneigentlich und ungenau wird der Ausdruck Umkehrung auch wohl für Verkehrung (s. d.) gebraucht.

Umlauff, Ignaz, 1752 zu Wien geb., erhielt 1772 eine Anstellung als Bratschist im wiener Hoforchester, wurde dann bei der von Kaiser Joseph II. neu kreirten deutschen Oper zum Musikdirektor ernannt, substituirte auch in vorkommenden Fällen den Hofkapellmeister Salieri, und wurde zuletzt noch Klaviermeister der jüngeren Erzherzoge. Gest. ist er in einem der letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts. Er hat Klavier- und Kirchensachen, Opern und Singspiele komponirt; zu den beliebtesten der letzteren gehörten: „Die Bergknappen", „Die schöne Schusterin", „Die Apotheke", „Die glücklichen Jäger", „Der Ring der Liebe", „Das Irrlicht" (mit der lange Zeit populär gewesenen Romanze: „Zu Steffen sprach im Traume").

Umlauff, Michael, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Wien den 9. August 1781, erhielt zuerst eine Anstellung bei der Violine im Hoforchester, wurde dann Weigl's Adjunkt im Kapellmeisteramte und rückte später zum wirklichen Kapellmeister vor, als solcher höchst Verdienstliches leistend. Nachdem die Hofoper einem Administrator in Pacht gegeben worden, trat er von seinem Kapellmeisteramt zurück und lebte in fast gänzlicher Zurückgezogenheit bis zu seinem am

Digitized by Google

20. Juni 1842 erfolgten Tode. — Er hat nur wenig komponirt — einige Kirchen- und Klavierstücke, dann die Singspiele „Der Grenadier“ und „Das Wirthshaus zu Granada“ und einige Ballets.

Umstimmen, ein Instrument in ein anderes als das ihm eigenthümliche Stimmungsverhältniß bringen. Ein solches Umstimmen kommt vor z. E. bei der Geige oder der Guitarre, wenn deren Saiten, zur Ermöglichung gewisser Effekte, in andere als die ursprünglich angenommenen Töne gestimmt werden (s. Scordare). Ferner stimmen die Hörner und Trompeten, auch die Pauken um, oder vielmehr werden umgestimmt, wenn im Verlaufe eines längeren Tonstückes die Modulationsverhältnisse derart sich gestalten, daß gewisse Töne und Akkordverbindungen, an die aber der Komponist die beregten Instrumente gern betheiligt sehen möchte, in der ursprünglich diesen zugewiesenen Stimmung nicht zu ermöglichen sind. Der technische Ausdruck für den Akt der eben angegebenen Art des Umstimmens ist: Muta = man verändere, wechsele [illegible]elchem Worte man natürlich die neu eintreten sollende Stimmungstöne [illegible], z. E. Muta in Es, Muta in B ꝛc. Es ist selbstverständlich, daß das Umstimmen der Hörner, Trompeten und Pauken zu gehöriger Zeit angezeigt werden muß, d. h. daß den resp. Instrumentisten durch Pausen Zeit gelassen werden muß, um das Umstimmen vornehmen zu können.

Unabhängig, nennen Einige zum Unterschiede von den von ihnen sogen. abhängigen oder Halbtönen cis, dis, fis ꝛc. die sieben Töne c, d, e, f, g, a, h, welche das diatonische Grundsystem unserer ganzen Musik bilden, und die von keinen anderen Tönen abgeleitet sind, daher oft auch ursprüngliche oder natürliche Töne heißen.

Unaufhörlicher Kanon, lateinisch Canon perpetuus oder infinitus, siehe Kanon.

Unbewegliche Töne, s. Soni stantes.

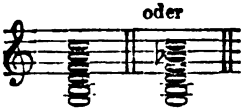
Unca, gekrümmt, geschwänzt, lateinischer Name der Achtelnote, weil diese einmal gekrümmt oder geschwänzt ist, einen Haken oben oder unten, wie nun die Note eben steht, am Stiele oder Halse hat.

Unda maris, eine Flötenstimme in der Orgel von gewöhnlich 8 Fußton. Sie wird ein klein wenig höher intonirt als die übrigen Stimmen; dadurch entsteht in ihrem Zusammenklingen mit den übrigen Stimmen meist eine etwas stoßende Bewegung, die dem Strömen der Wasserwellen ähnlich sein soll, und daher der Name — Welle des Meeres, Meereswelle. Uebrigens hat die Stimme bei guter und richtiger Intonation etwas sehr Angenehmes in ihrer Wirkung.

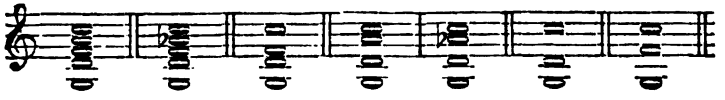
Undecime, ein Intervall von 11 Stufen, oder die Quarte von der Oktave eines angenommenen Grundtones, z. B. groß F bis klein b. So ist also die Undecime eigentlich nichts Anderes als eine Quarte, wie sie denn auch in der Generalbaßschrift viel öfter mit 4 als mit 11 bezeichnet wird. Die einzig wesentliche Unterscheidung zwischen Quarte und Undecime stellt sich beim doppelten Contrapunkte heraus, wo nämlich die beiden Arten des doppelten Contrapunkts in der Quarte und der Undecime in der That nicht identisch sind. Die Gründe hierfür suche man in Kompositionslehrbüchern u. s. w.

Digitized by Google

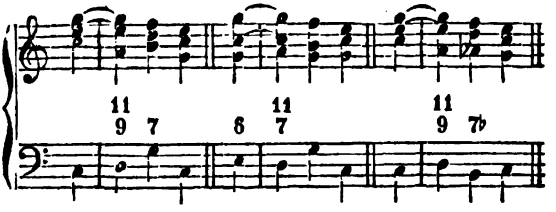
Undecimenakkord, nennt man denjenigen Intervallen-Aufbau, welcher aus einem Grundton und darüber gesetzter Terz, Quinte, Septime, None und Undecime besteht. Am häufigsten geschieht dieser Aufbau auf der Dominante einer Tonleiter, wo er also folgenden Akkord vorstellt:



Es ist aber ersichtlich, daß ein Akkord in solcher Gestalt seiner dissonirenden Schärfe wegen nicht gebraucht werden kann, auch keinerlei erträgliche Umkehrung zuläßt. Daher müssen mehr oder weniger Töne ausgelassen werden, wenn man mit einem solchen Akkord etwas anfangen will. Vor allen Dingen ist die Terz ein Stein des Anstoßes, und sie muß stets wegbleiben, weil sie mit der Undecime sich am allerübelsten verträgt; dann kann ferner — je nachdem man den Akkord mehr- oder wenigerstimmig haben will — Quinte, Septime oder None ausgelassen werden. Grundton und Undecime aber dürfen nie fehlen, denn sie bedingen die Eigenthümlichkeit des Akkordes. Durch solcherlei Auslassungen kommen Zusammenklänge zum Vorschein, wie die folgenden:



Alle diese Akkorde aber — nebst den Versetzungen, die sie mehr oder weniger zulassen — sind weiter nichts als Vorhalte, und eine derartige Betrachtung wie sie die wesentlichen Akkorde, als: Dreiklänge, Septimen- und selbst Nonenakkorde zulassen, ist eine Erzwungenheit und Schrulle, die bei älteren Theoretikern wohl vorkam, heutzutage aber mit Recht perhorrescirt wird. — Der Vollständigkeit wegen wollen wir noch erwähnen, daß nächst den Vorhalten, welche sich aus dem Undecimenakkord-Aufbau auf der fünften Stufe der Tonleiter ergeben, auch sehr brauchbare herstellen lassen, wenn man an einen derartigen Aufbau auf der zweiten Sufe der Tonleiter denkt. In C-Dur würde z. B. der Undecimenakkord auf der zweiten Stufe d—f—a—c—e—g heißen; durch die nöthigen Auslassungen würden sich also Vorhalte ergeben, wie im folgenden Beispiel:



Undecimole, eine taktische Figur, welche sich bildet, wenn eine Note in elf gleiche Theile getheilt wird, wobei natürlich, bei der bestehenden Notenordnung, jeder dieser Theile etwas von seinem Werthe verlieren muß, um eine gleiche

Digitized by Google

Zeitdauer zu bewirken. Acht Zweiunddreißigtheile z. B. machen ein Viertel aus, in der Undecimole galten aber auch elf derselben nicht mehr:

Zur leichtern Uebersicht wird, wie in hergesetztem Beispiel, immer die Zahl 11 in einem Bogen über oder unter die Noten gesetzt.

Unendlicher Kanon, Canon infinitus, s. Kanon.

Unger, Johann Friedrich, s. Melograph.

Ungerader Takt, s. Taktart.

Ungestrichen, wenig gebrauchter Beiname der zweiten Oktaven unseres Tonsystems, die häufiger kleine Oktave genannt wird. Der Name ungestrichen kommt daher, weil die Tonbuchstaben dieser zweiten Oktave in der alten Tabulatur (s. d.) nicht, wie die der höheren Oktaven, mit Strichen, Querstrichen versehen waren.

Ungher, Karoline, geb. im J. 1800 zu Wien, erhielt daselbst ihre Gesangsbildung und betrat im J. 1819 auf dem Kärnthnerthor-Theater die theatralische Laufbahn. Als Barbaja nach Wien kam und die Leitung der italienischen Oper übernahm, engagirte er sie für diese und trug daneben Sorge für ihre noch weitere Ausbildung. Die Erfolge waren die besten, und als er 1828 wieder nach Italien zurückkehrte, folgte ihm die junge Sängerin dahin, sang bis 1833 auf verschiedenen Bühnen des genannten Landes, war dann für eine Saison bei der italienischen Oper in Paris engagirt, und kehrte darauf wieder nach Italien zurück, wo sie, eine Gastreise nach Deutschland im J. 1839 abgerechnet, bis ins Jahr 1840 in Florenz, Venedig, Rom, Triest u. s. w. Engagements hatte. Im J. 1840 verheirathete sie sich mit dem Franzosen Sabatier, zog sich von der Bühne zurück und lebt gegenwärtig, wenn wir recht berichtet sind, in Florenz. — Die Stimme der Ungher (die ursprünglich Unger heißt, und nur seit ihrem Aufenthalt in Italien, der richtigen Aussprache wegen, sich wie oben schreibt), war in der Tiefe und Mitte von großer Schönheit, aber dünn und scharf in der Höhe; ihre Schule war vortrefflich und ihr ganzes Gebahren auf der Bühne geist- und lebensvoll.

Ungleicher Contrapunkt, s. Contrapunkt.

Unharmonischer Querstand, relatio non harmonica, s. Querstand.

Unichordum, alter lateinischer Name der Marine-Trompete (s. d.).

Unisonus (lat.), Unisono (ital.) — der Einklang, d. h. das Zusammenstimmen zweier oder mehrerer Töne von völlig gleicher Größe oder Höhe (siehe Prime).

Un poco (ital.) ein wenig, kommt oft zur näheren Bestimmung von Vortragsbezeichnungen vor, z. B. un poco andante — ein wenig langsam, un poco più forte — ein wenig stärker 2c.

Unrein, auch in der Musik, wie überall, der natürliche und vollkommene Gegensatz von Rein, s. daher diesen Artikel.

Digitized by Google

Unterbrochene Kadenz, s. Kadenz.

Unterdominante oder Subdominante, s. Dominante und Quarta.

Unterhalber Ton, Subsemitonium modi, s. Semitonium modi (unter Semi).

Untermediante, ist die umgekehrte Terz oder die Sexta toni, s. diese und Mediante.

Untersatz, s. Subbaß.

Untersetzen oder Unterlegen und Unterschlagen, s. Uebersetzen.

Unvollkommene Konsonanzen, s. Konsonanz.

Unvollkommene Kadenz, s. Kadenz.

Unzelmann, Friederike Auguste Conradine, geb. 1769 zu Gotha, hieß mit ihrem Familiennamen eigentlich Flittner, nahm aber, als sie sich dem Theater widmete, von ihrem Stiefvater, einem Schauspieldirektor, den Namen Großmann an. 1788 kam sie nach Berlin an das Nationaltheater, wo sie als Sängerin sowohl wie als Schauspielerin, im ernsten wie im komischen Genre des Drama's und der Oper der Liebling des Publikums wurde. In Berlin verheirathete sie sich auch mit dem Komiker Unzelmann, trennte sich von diesem aber im J. 1803 und verband sich mit dem Schauspieler Bethmann. Von diesem Zeitpunkte an ging sie von der Oper ab und trat nur im recitirenden Drama auf, neben Iffland selbst Epoche machend. Gestorben ist sie zu Berlin im J. 1817.

Uranion, ein dem Terpodion (s. d.) sehr ähnliches Tasteninstrument, auch von demselben Erfinder und derselben inneren Einrichtung, nur daß der Cylinder mit Tuch überzogen ist und dadurch der Ton etwas gedämpft erscheint. Das Uranion ist 4′ lang, 2′ breit und 1½′ hoch und hat den Umfang von Contra-F bis zum eingestrichenen c.

Urhan, Christian, geb. zu Montjoie bei Aachen am 16. Februar 1790, erhielt frühzeitig von seinem Vater Violin-Unterricht, lernte autodidaktisch Klavier und einige andere Instrumente, und machte schon, ehe er das zwölfte Jahr erreicht hatte und ohne alle theoretische Ausbildung, Kompositionsversuche. Bei einer Anwesenheit der Kaiserin Josephine zu Aachen im J. 1805 wurde ihr U. präsentirt; sie interessirte sich für ihn und sein Talent und ließ ihn nach Paris kommen, wo er der Leitung Lesueurs behufs der Kompositionsstudien anvertraut wurde und sein Violinspiel noch in so weit vervollkommnete, daß er bald in öffentlichen Konzerten mit Beifall auftreten konnte. Ferner kultivirte er fleißig die Bratsche, welches Instrument er nachgehends auch zu allgemeinster Befriedigung in den berühmten Baillot'schen Quartettsessionen spielte, und noch später zog er die Viole d'amour aus der Vergessenheit hervor, die er so schön zu behandeln verstand, daß Meyerbeer für ihn das Solo im ersten Akt der „Hugenotten" (bei der Romanze des „Raoul") schrieb. Seit 1816 als Bratschist im Orchester der großen Oper angestellt, kam er 1823 zu den ersten Violinen, und war zu Anfang der 40er Jahre erster Solo-Violinist an genanntem Orchester. Neben seinen Orchesterdiensten versah er auch eine lange Reihe von Jahren den Organistenposten an der Kirche St. Vincent-de-Paule. Gestorben ist er zu

Digitized by Google

Belleville bei Paris im J. 1845. — Ein durch und durch tüchtiger Musiker, hat U. auch fleißig und geschickt komponirt; von seinen Arbeiten sind mehrere Streichquintette, zwei- und vierhändige Klaviersachen, Romanzen u. s. w. im Druck erschienen.

Ut, die erste der gewöhnlichen Guidonischen Solmisationssylben, welche also immer auf den Grundton fällt. In der modernen Solmisation und bei denen, welche mit deren Sylben die Töne bezeichnen, wie die Franzosen, ist ut immer der Name des Tones c. — Die Sylben ut fa bezeichneten in der Guidonischen Solmisation diejenige Mutation, bei welcher auf dem Tone c oder f nicht ut, sondern fa gesungen werden mußte, was alle Mal der Fall war, wenn das Hexachord von c in das von g hinabstieg, oder wenn das Hexachord von f absteigend in das von c fortschritt, denn alsdann fiel das erste Mal auf c und das zweite Mal auf f stets die Sylbe fa. Die Sylben ut re bezeichneten die Mutation in der Solmisation, wenn auch auf dem Ton g nicht die Sylbe ut, sondern re gesungen werden mußte, was eintrat, wenn die Melodie aus dem Hexachord von g in das von f hinabstieg; und die Sylben ut sol bezeichneten diejenige Veränderung der Sylben, wenn auf g oder c nicht mehr ut, sondern sol gesungen werden mußte, was geschah, wenn die Melodie aus dem Hexachord von g in dus von c, und wenn sie aus dem Hexachord von c in das von f hinabstieg.

Uttini, Francesco, geb. zu Bologna um 1730, schrieb zuerst für verschiedene Bühnen Italiens, z. B. die Oper „Il Rè pastore", machte dann Reisen und kam u. a. auch nach London, wo er sich längere Zeit aufhielt und (1770) verschiedene Instrumentalkompositionen herausgab. 1774 sehen wir ihn in Stockholm, wo er als königl. Kapellmeister angestellt wurde, die Opern in schwedischer Sprache „Aline, Königin von Golkonda", „Aeneas in Carthago", „Thetis und Peleus", sowie die Chöre zu Racine's „Athalia" komponirte, 1795 pensionirt wurde, aber schon 1796 starb.

Digitized by Google

V.

V, als einzelner Buchſtabe, kommt in der Muſik nur als Abkürzung vor, nämlich für Verti, Volti, auch Violino, volta etc. Die Bedeutung dieſer Wörter ſiehe unter ihren eigenen Artikeln.

Vaccaj (ſpr. Wa—), Nicolo, geb. zu Tolentino im Kirchenſtaate im J. 1791, kam in ſeinem vierten Lebensjahre mit ſeinem Vater, einem Beamten, nach Peſaro, beſuchte daſelbſt die Schule und fing mit zwölf Jahren an Klavier zu lernen. Er ſollte Rechtsgelehrter werden, und ging auch behufs demgemäßer Studien nach Rom; die Trockenheit der Jurisprudenz aber und eine unwiderſtehliche Neigung zur Tonkunſt ließen ihn erſtere nach einiger Zeit quittiren, um ſich der letzteren für's Leben zu weihen; dann, zu Ende des Jahres 1811, begab er ſich nach Neapel, wo er unter den Augen Paeſiello's arbeitete und u. a. einige theatraliſche Kantaten und Kirchenſachen ſchrieb. 1814 kam ſeine erſte Oper „I Solitari di Scozia“ auf dem Teatro Nuovo in Neapel zur Aufführung, worauf er nach Venedig ging und dort bis ins Jahr 1820 die Opern „Malvina“, „Il Lupo d'Ostenda“ und verſchiedene Ballets auf die Bühne brachte. Im Ganzen war der Erfolg dieſer Sachen nur ein mittelmäßiger, und aus Verdruß darüber ſchrieb er einige Jahre lang Nichts mehr für's Theater, ſondern beſchäftigte ſich zumeiſt mit Geſangunterrichtgeben, zuerſt in Venedig, dann 1821 in Trieſt, und endlich 1823 in Wien. 1824 ging er nach Mailand, wandte ſich wieder der Opernkompoſition zu und lieferte für verſchiedene Bühnen bis ins Jahr 1829 „Pietro il grande“, „La pastorella feudataria“, „Zadig ed Astartea“, „Giulietta e Romeo“ (ſeine beſte Oper), „Le Fuccine di Norvegia“, „Giovanna d'Arco“, „Bianca di Messina“ „Saladino“ und „Saulle“. 1829 begab er ſich nach Paris, verweilte daſelbſt zwei Jahre lang, während dieſer Zeit als Geſanglehrer ſehr geſucht, und ging dann nach London, wo er ebenfalls Singlektionen gab. Im J. 1832 noch kehrte er nach Italien zurück, ſchrieb hier die Opern „Marco Visconti“, „Giovanna Gray“ und „La Sposa di Messina“, und wurde 1838 an Baſili's Stelle Cenſor und erſter Lehrer der Kompoſition am Konſervatorium zu Mailand, fortan nur noch für die Kirche komponirend. Außer ſeinen Opern, in denen er ſich als einen der weniger talentirten Nachahmer Roſſini's zeigt, kennt man von V. noch Kanzonetten und brauchbare Geſangübungen.

Vaccari (ſpr. Wa—), Francesco, guter Violinſpieler, geb. zu Modena im J. 1773. Schon als 7jähriger Knabe machte er durch ſeine Fertigkeit auf der Violine Aufſehen, und in ſeinem zehnten Jahre wurde er in Florenz Nardini's Schüler, worauf er Konzertreiſen in Italien machte. 1804 trat er in die Dienſte des Königs von Spanien, verlor aber durch die Kriegsunruhen 1808 ſeine Stelle in Madrid und machte nun wieder Reiſen, Frankreich und Deutſchland beſuchend.

Digitized by Google

1815 ging er nach Liſſabon, und von da wieder nach Madrid, wo er eine Anſtellung erhielt, die er aber 1823, wieder durch die politiſchen Ereigniſſe, einbüßte, und nun beſuchte er wiederholt Frankreich und Portugal. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. — Violinduetten, Variationen und andere Stücke für Violine ſind von ihm komponirt und publizirt worden.

Vachon (ſpr. Waſchong), Pierre, geb. zu Arles in der Provence im J. 1731, erhielt daſelbſt ſeinen erſten Muſik-, reſp. Violin-Unterricht, und ging dann mit 20 Jahren nach Paris, wo er noch Chabrans Violinſchüler wurde, und ſich in der Folge mit Beifall in Konzerten hören ließ. 1761 wurde er erſter Violiniſt in der Privatkapelle des Prinzen von Conti, ließ bald darauf ſeine erſten Inſtrumentalkompoſitionen erſcheinen, ſchrieb auch für's Theater, und machte endlich 1784 eine Kunſtreiſe nach Deutſchland, auf welcher er auch nach Berlin kam. Hier gefiel er dem König ſo ſehr, daß dieſer ihn als Konzertmeiſter anſtellte, und dieſe Stelle bekleidete er bis ins Jahr 1798, wo er penſionirt wurde. Im J. 1802 bereits ſtarb er. — Die Opern, welche von V. in Paris in der Zeit von 1765—1783 zur Aufführung kamen, ſind: „Hippomène et Atalante“, „Renaud d'Ast“, „Le Meunier“, „Esope à Cythère“ (mit Trial gemeinſchaftlich komp.), „Les Femmes et le Secret“, „Sara“. An Inſtrumentalkompoſitionen ſind von ihm erſchienen: Violinkonzerte und Sonaten, Streichquartette und Trio's.

Valdeſturla, Sängerin, ſ. Schicht.

Valentini (ſpr. Wa—), Carlo, zu Lucca um 1790 geb., machte ſich bis in die Mitte der zwanziger Jahre dieſes Jahrhunderts in Italien als dramatiſcher Komponiſt bekannt, und ſind von ſeinen Opern anzuführen: „Il Capriccio dramatico“, „Amina“, „Il figlio del signor padre“, „Lo Spettro parlante“, „L'Orfanella di Ginevra“.

Valentini, Giovanni, ein neapolitaniſcher Komponiſt aus der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, von dem u. a. folgende Opern angeführt werden: „Le Nozze in contrasto“, „I Castellani burlati“, „La Statua matematica“, „L'Impresario in rovina“. — Ein anderer Giovanni V., in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., war zuerſt als Komponiſt und Organiſt in den Dienſten des Königs Sigismund III. von Polen, und wurde dann 1615 kaiſerl. Hoforganiſt in Wien. Als ſolcher iſt er wahrſcheinlich 1630 geſtorben. Gedruckt erſchienen von ihm verſchiedene Sammlungen mehrſtimmiger Motetten und anderer geiſtlicher Geſänge (in die Zeit von 1611 bis 1625 fallend); außerdem hinterließ er handſchriftlich viele Kirchenſachen, darunter welche für 24 Stimmen (6 Chöre). In Bergameno's Parnassus musicus befinden ſich mehrere Stücke von V.

Valentini, Pier Francesco, ein römiſcher Edelmann, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geb., machte in der Schule des Giov. Maria Nanini zu Rom muſikaliſche Studien und wurde einer der gelehrteſten Tonkünſtler der römiſchen Schule. Geſtorben iſt er zu Rom im J. 1654. Von ſeinen Arbeiten ſind noch bei ſeinen Lebzeiten im Druck erſchienen: verſchiedene Kanons, darunter einer auf die Worte: „Illos tuos misericordes oculos ad

Digitized by Google

nos converte", der 2000 verſchiedener Reſolutionen fähig iſt (Kircher in ſeiner Musurgia, Bd. I. S. 402, theilt das Thema nebſt einigen der Auflöſungen mit), dann einer für 96 Stimmen (ebenfalls von Kircher, Bd. I. S. 404 ff. des genannten Werkes, mitgetheilt); ferner zwei dramatiſche Kompoſitionen (eine Art von Opern) mit Intermezzi „La Metra" und „La Trasformazione di Dafne". Nach ſeinem Tode erſchienen endlich noch verſchiedene Sammlungen Motetten, Madrigalen, Kanzonetten, Litaneien ꝛc. von ihm im Druck.

Valeſi, ſ. Walleshauſer.

Valle (ſpr. Wa—), Pietro della, geb. zu Rom am 2. April 1586 als der Sprößling einer adligen Familie, erhielt eine ſorgfältige wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Erziehung, und ſeine Lehrer in verſchiedenen theoretiſchen und praktiſchen Zweigen der Muſik waren Quintio Solini und Paolo Qualiati. In Kriegsdienſte getreten, machte er 1611 auf einem ſpaniſchen Schiffe eine Expedition gegen die Barbaresken mit, begab ſich nach Beendigung derſelben auf eine Wallfahrt nach Jeruſalem, diente darauf im Heere des Schahs von Perſien und kehrte endlich nach vielen Abenteuern 1626 nach Rom zurück, wo er fortab den Wiſſenſchaften und Künſten lebte und am 20. April 1652 ſtarb. Daß er eine Beſchreibung ſeiner Reiſen herausgegeben, die einſt viel Aufſehen machte, wollen wir nur beiläufig erwähnen; wichtiger für den Muſiker ſpeciell iſt er durch ſeine Abhandlung „Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata", welche ſich im 2. Bande von Doni's Werken (S. 249 ff.) findet. Ferner waren auch Kirchenſachen ſeiner Kompoſition bekannt. — Ein anderer della Valle, Guglielmo mit Vornamen, lebte im vorigen Jahrhundert, war Franziskanermönch und eng befreundet mit dem Padre Martini, den er auch zum Gegenſtand eines Buches machte, welches 1785 zu Neapel unter dem Titel: „Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini etc." erſchien.

Vallotti (ſpr Wa—), Pater Francesco Antonio, gelehrter Contrapunktiſt und Theoretiker, auch fleißiger Kirchenkomponiſt und guter Orgelſpieler, geb. zu Vercelli in Piemont am 11. Juni 1697, woſelbſt er frühzeitig in ein Prieſterſeminar trat und dort auch unter der Leitung eines gewiſſen Briſſone ſeine erſte Muſikbildung erhielt. Aus dem Seminar entlaſſen, ging er nach Chambery in ein Franziskanerkloſter, kehrte nach dreijährigem Verweilen daſelbſt nach Vercelli zurück, und ging dann behufs weiterer Studien in der Theologie zuerſt nach Cuneo in ein Kloſter und endlich auch nach Mailand. Inzwiſchen hatte ſich ſein Beruf zur Muſik immer entſchiedener herausgeſtellt, und ſeine Oberen vertrauten ihn demnach dem Pater Calegari in Padua zur weiteren Ausbildung an. Er war damals 25 Jahre alt, ſtudirte mit allem Eifer unter den Augen des genannten Meiſters, wurde nachgehends Organiſt an der Kirche S. Antonio und endlich der Nachfolger ſeines Lehrers als Kapellmeiſter an genannter Kirche. Dieſe Stelle bekleidete er bis zu ſeinem am 16. Januar 1780 erfolgten Tode. Eine ungeheure Anzahl von Kirchenkompoſitionen hat V. geliefert, die ſich durch Gelehrſamkeit auszeichnen, von denen aber nur äußerſt wenige im Druck er-

Digitized by Google

schienen sind (drei Sammlungen von Responsorien, bei Schott in Mainz). Als Theoretiker zeigte er sich in dem Werke „Della scienza teoretica e pratica della moderna musica", von dem aber nur ein Band — Padua, 1779 — erschienen ist.

Vandenbroeck, Otto Joseph, geb. 1759 zu Ypern in Flandern, zeigte frühzeitig glückliche Anlagen für das Horn und erhielt den ersten Unterricht auf diesem Instrumente von Banneux, erstem Hornisten in der Kapelle des Prinzen Karl von Lothringen; nachgehends suchte er weitere Ausbildung im Haag bei dem Hornisten Spandau, studirte daneben auch bei dem Musikdirektor Fuchs Harmonielehre und nahm späterhin bei Schmidt in Amsterdam noch Unterricht im Contrapunkt. 1788 kam er nach Paris, wo er sich mit Beifall in Konzerten hören ließ, das Jahr darauf im Orchester des Théâtre de Monsieur und 1795 in dem der großen Oper angestellt wurde, und, nachdem er 1816 pensionirt worden, im J. 1832 starb. Zu bemerken ist noch, daß er nach Gründung des pariser Conservatoriums bei dieser Anstalt als Hornprofessor angestellt war, 1802 aber, bei ihrer Reorganisation, seine Entlassung erhielt. — Auf verschiedenen Theatern von Paris kamen Operetten von ihm — z. B. „La Ressemblance supposée", „Colin et Colette", „Le Codicille", „La Fille ermite" — und Melodramen zur Aufführung; sie fallen alle in die Zeit von 1788 bis zu Ende des 18ten Jahrhunderts. Außerdem sind Konzerte für Horn und für Klarinette, Hornduette, Duo's für Horn und Klarinette, Quartette für Horn und Streichinstrumente und desgl. für Flöte und Streichinstrumente und eine Hornschule von ihm in den Druck gegeben worden.

Vanderhagen, Armand Jean François Joseph, geb. zu Antwerpen im J. 1753, erhielt seinen ersten Musikunterricht als Sängerknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt, und kam dann nach Brüssel, wo er bei einem Oheim verschiedene Blasinstrumente, besonders Oboe und Klarinette, spielen lernte und bei Van Maldère Kompositions-Unterricht nahm. 1785 ging er nach Paris, trat als Klarinettist in die Gardes-françaises und wurde drei Jahre später Musikmeister derselben. Nach dem Ausbruch der Revolution seiner Stelle verlustig gegangen, trat er in das Musikkorps der Nationalgarde, ging 1798 zur Direktorial- und nachher zur Konsular-Garde über, worauf er endlich zweiter Kapellmeister bei den kaiserl. Garde-Grenadieren wurde und verschiedene Feldzüge mitmachte. Nach der Wiederkehr der Bourbons im J. 1815 ohne Anstellung, trat er ins Orchester des Théâtre-français und blieb hier bis zu seinem im Juli 1822 erfolgten Tode. — Zahlreiche Stücke für Militairmusik, dann Konzerte, Variationen, Potpourri's und Duo's für Klarinette, Oboe und Flöte, endlich einige Schulen für die genannten Instrumente sind von ihm im Druck erschienen.

Vanhal oder **Vanhall**, s. Wanhall.

Vanhecke, s. Bissex.

Van Maldère, Pierre, geb. zu Brüssel am 13. Mai 1724, erhielt ziemlich frühzeitig Violin- und Kompositions-Unterricht von dem Kapellmeister Croes, wurde dann in der Kapelle des Prinzen Carl von Lothringen (Statthalters

Digitized by Google

der Niederlande) angestellt und fungirte auch als erster Violinist am Theater-Orchester zu Brüssel. Im J. 1761 nahm er einen längeren Urlaub, ging nach Paris und brachte daselbst die komische Oper „La Bagarre“ zur Aufführung, die aber kein sonderliches Glück machte, sowie er auch verschiedene Instrumental-Kompositionen publizirte. Nach Brüssel zurückgekehrt, wirkte er in seinen Orchesterstellen noch bis zu seinem am 3. November 1768 erfolgten Tode. — Van Maldère hatte seiner Zeit als Violinvirtuos wie als Komponist einen großen Ruf. Im Druck erschienen von ihm Streich-Quartette und Sinfonien. — Ebenfalls guter Violinspieler war Guillaume Van Maldère, der Bruder des genannten Pierre, welcher auch dessen Nachfolger in Brüssel wurde.

Variation, franz. Variation (spr. Warjaßjong), ital. Variazione, eine auf mannigfaltige Art und Weise veränderte Wiederholung irgend eines, der Regel nach nur kurzen, einfachen und leichtfaßlichen musikalischen Satzes. Eine solche Veränderung wird durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten der Melodie, durch Einmischung durchgehender, harmonischer Neben- und Wechselnoten, melodische Verzierungen der einfachen Noten und andere dergleichen Hülfsmittel, zum Theil auch durch veränderte Harmonie und Rhythmisirung bewirkt. Das Haupterforderniß hierbei ist, daß man bei allen diesen Veränderungen der Melodie eines solchen Satzes die Grundzüge derselben nie ganz unterdrückt und der Hauptgesang dadurch nicht ganz aus dem Gedächtniß verwischt wird. Der einer solchen Veränderung (Variirung) zu Grunde gelegte Hauptsatz heißt das Thema; er wird gewöhnlich mehrmals, in verschiedener Weise, variirt, und die gesammten Variationen gelten dann mit dem Thema als ein Ganzes, das entweder mit einer Rückkehr zum Thema, oder mit einer weiter und reicher ausgeführten Variation, oder auch mit einem Anhange schließt. Bisweilen hängen einzelne Variationen durch leichte Uebergänge unter einander zusammen, meistens schließt aber jede für sich ab und der Zusammenhang des Ganzen beruht nur auf der Einheit des allen unterliegenden Thema's und auf der durch alle durchgehenden Stimmung oder Idee des Komponisten — wenn eine solche vorhanden ist. Ferner ist noch zu bemerken, daß nicht bloß in den Einzelheiten der Stimmführung u. s. w. Variationen ihr Thema verändern, sie nehmen auch noch besondere Formen, die eines Marsches oder Tanzes, Fugenform, Rondoform und andere, an. Gesetzt werden Variationen gewöhnlich für eine Hauptstimme (entweder allein oder mit Begleitung), zuweilen aber auch für mehrere Stimmen, abwechselnd in der Ausführung der Variation, also für mehrere konzertirende Stimmen, und in dieser Weise findet man sie öfter als Bestandtheile größerer Tonwerke, als Sinfonien, Quartette, Trio's u. s. w. — Daß es auch Variationen für eine Singstimme giebt, sei schließlich noch erwähnt.

Vaudeville (spr. Wohdwill), ursprünglich ein satyrisches und beißendes Lied, einer bekannten Melodie untergelegt und gegen Personen und Ereignisse gerichtet. In dieser Gattung zeichnete sich ein Walkmüller Olivier Basselin aus Val-de-Vire in der Normandie aus, weshalb die Lieder selbst Vaux-de-Vire genannt wurden, woraus der Name Vaudeville entstand. Man versteht aber jetzt darunter kleine komische Bühnenstücke mit eingestreuten Liedern nach bekannten Melo-

Digitized by Google

dien. Die ersten Vaudeville's wurden in Frankreich zu Anfang des 18ten Jahrhunderts aufgeführt, und 1792 errichtete man in Paris ein besonderes Theater dazu.

Vecchi (spr. Wekki), Orazio, geb. zu Modena (und nicht zu Mailand, wie Einige angeben) in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, machte wahrscheinlich in Venedig seine Musikstudien, verbrachte aber dann den größten Theil seiner Lebenszeit in Modena, wo er auch als Kapellmeister bei Hofe fungirte und hochbetagt im J. 1605 starb. Er gehörte zu den berühmtesten Tonsetzern des 16ten Jahrhunderts, schrieb Messen, Motetten, Kanzonetten und Madrigalen, von denen auch Mancherlei gedruckt ist (wie des Breiteren in Fétis' „Biographie universelle" nachzulesen ist), hat aber besonders dadurch eine kunsthistorische Bedeutung, daß er unter den Ersten war, welche einen Versuch dramatischer Musik machten, d. h. insofern als er das Lustspiel „L'Anfiparnasso" in Musik setzte. Dies geschah auf die Art, daß er den madrigalesken Styl anwendete und jede Scene ein fünfstimmiges Madrigal bilden ließ: nicht bloß der Monolog, sondern auch der Dialog zwischen zwei, drei Personen, Frage, Antwort, Ausrufung ꝛc. — Alles wird von fünf Stimmen mit den Verschlingungen und attacchi, die dem Madrigal eigen sind, gesungen. Man sieht also, daß V's Bestrebungen ganz verschieden sind von denen Peri's, Caccini's u. s. w., welche in der That den monodisch-recitativischen Styl anbahnten und dadurch gerade den Grundstein zur Oper legten, daß sie von der madrigalesken Bahn abwichen. Zu den Erfindern der Oper kann demnach V. nicht gehören, so oft dies auch behauptet worden ist, (auch die dahingehende Bemerkung in dem Art. Oper unseres Werkes ist danach zu berichtigen), und auch nicht einmal der Erste ist er, welcher Theaterstücke auf madrigaleske Art komponirte; denn schon 1569 wurde zu Venedig eine auf die angegebene Weise in Musik gesetzte Komödie „I Pazzi amanti" aufgeführt, und wahrscheinlich war sogar auch „Il Sacrifizio", von Alfonso della Viola komponirt und schon 1555 aufgeführt, ein solches madrigalesk durchkomponirtes Theaterstück; — V's „Anfiparnasso" hingegen kam erst 1594 zur Aufführung, und drei Jahre später in den Druck (zu Venedig).

Vecchi, nach Einigen Vecchio, Orfeo, geb. zu Mailand um 1540, war daselbst Geistlicher und Kapellmeister an der Kirche Sta. Maria della Scala. Zahlreiche Messen, Motetten und Psalmen seiner Komposition sind im Druck erschienen. — Ein anderer V., Lorenzo mit Vornamen und 1566 in Bologna geboren, war ebenfalls Geistlicher, Kapellmeister an der Kathedrale seiner Vaterstadt und Kirchenkomponist. Messen und Motetten von ihm erschienen 1605 und 1607 zu Venedig.

Veichtner, Franz Adam, um 1745 geb. (wahrscheinlich in Preußen) bildete sich unter der Leitung Franz Benda's in Potsdam zu einem tüchtigen Violinspieler, stand nachgehends eine Reihe von Jahren als Kapellmeister in den Diensten des Herzogs von Curland (zu Mietau) und ging 1790, nach Auflösung der ihm untergebenen Kapelle, nach Petersburg, wo er im zweiten Dezennium unseres Jahrhunderts starb. Komponirt hat er fleißig und gründlich;

Digitized by Google

es waren von ihm bekannt: das Oratorium „Die erste Feier der Himmelfahrt Jesu", Kantaten, Sinfonien, Violin-Konzerte, Streich-Quartette, Sonaten, Fantasien, Cappriccio's, Variationen für Violine u. s. w.

Veit, Wenzel Heinrich, geb. am 19. Januar 1806 zu Rzepnitz (einem Dorfe im nördlichen Böhmen) als der Sohn eines bemittelten Pächters, der ein großer Musikfreund war, gut Violine spielte und sang. Mit sechs Jahren erhielt Heinrich beim Schulmeister des Dorfes den ersten Klavierunterricht, wurde bald darauf auf das Gymnasium zu Leitmeritz gethan, wo er die Musik eifrig fortkultivirte, beim Schulgottesdienst die Orgel spielte und sogar schon zu komponiren anfing. Im J. 1821 bezog er die Universität Prag behufs des Studiums der Jurisprudenz. Kaum war er ein Jahr in der böhmischen Hauptstadt, als ihm schnell nach einander Vater und Mutter starben, leider ohne Vermögen zu hinterlassen, welches sie durch unglückliche Zeitverhältnisse verloren hatten. Nun war er nebst noch sechs anderen Geschwistern auf die Menschenfreundlichkeit von Anverwandten angewiesen und mußte sich sehr einschränken. Die Musik wurde das Hauptmittel zu seiner Subsistenz und er gab fleißig Klavierunterricht. Nebenbei aber arbeitete er eifrig an seiner eigenen Fortbildung, schöpfte Belehrung aus theoretischen Werken und Partituren, lernte außer dem Klavier noch verschiedene Streich- und Blasinstrumente behandeln und suchte in allerhand Kompositionen die gewonnene theoretische Einsicht in die Praxis umzusetzen. Bei alledem vernachlässigte er sein Rechtsstudium nicht, bestand nach Absolvirung desselben die vorgeschriebenen Examina und trat 1831 in den Dienst des prager Magistrats. Nun wurden die Mußestunden erst recht zu musikalischen Bestrebungen benutzt, und seine Kompositionen, bisher nur in Freundeskreisen bekannt, wurden durch öffentliche Aufführungen weiter verbreitet und kamen demzufolge auch in den Druck. Von Stelle zu Stelle aufrückend, verlebte V. eine ziemliche Reihe von Jahren in Prag, bis er — etwa zu Anfang des vorigen Jahrzehnts — als Präsident des Ober-Landesgerichts nach Eger versetzt wurde, wo er gegenwärtig noch ist. — V's Talent und Streben sind der Art, daß man bei ihm den Begriff „Dilettant" nur im höchsten Sinne zu fassen hat: er treibt die Musik zwar nicht als Profession, aber er ist so weit mit ihr verwachsen, daß sie den Haupttheil seiner geistigen Existenz ausmacht, und bringt ihr ein so ernstes Wesen und Wollen entgegen, daß er in die Kategorie der bloß dilettirenden „Vergnüglinge" nicht zu rechnen ist. Sein Talent selbst ist ein glückliches und wird von sorgfältiger Ausbildung getragen: er erfindet mit Leichtigkeit, Anmuth und Noblesse, beherrscht die Form nach allen Seiten hin und handhabt die inneren und äußeren Kunstmittel mit Sinn und Gewandheit. Alles das bewährt sich in einer bereits ziemlich beträchtlichen Anzahl von im Druck erschienenen Kompositionen, bestehend in: einer großen Messe und anderen kleineren Kirchensachen, einer Sinfonie (die vor einigen Jahren mit Beifall in Leipzig aufgeführt wurde) und einer Ouverture, 9 bis 10 Streich-Quintetten, ein- und mehrstimmigen Liedern, Klaviersachen ꝛc.

Velluti (spr. We—), Giovanni Battista, der letzte berühmte ital. Kastrat (Sopranist), geb. zu Monterona in der Mark Ancona im J. 1781, wurde mit

Digitized by Google

14 Jahren von dem Abbate Calpi in Ravenna ins Haus genommen und im Gesang unterrichtet, fing im J. 1803 seine theatralische Laufbahn zu Forli an, sang dann die folgenden Jahre noch auf verschiedenen anderen kleinen Bühnen, bis im J. 1805 von Rom aus sich eigentlich erst sein Ruf zu bilden anfing. Nun sang er auf fast allen größeren Theatern Italiens bis ins Jahr 1812, war dann in Wien engagirt, von 1814 an wieder in Italien, und nahm endlich für die Saisons der Jahre 1825 und 1826 ein Engagement in London an, wo er, wie überall, Enthusiasmus erregte. Als er jedoch 1829 zum zweiten Male nach der englischen Hauptstadt kam, fand man seine Stimme sehr im Abnehmen begriffen und engagirte ihn deswegen nicht. Nun zog er sich überhaupt aus der Oeffentlichkeit zurück, lebte fortan auf einem Landgute bei Padua und beschäftigte sich viel mit Gesangunterrichtgeben. Ende der 30er Jahre war er noch am Leben.

Veloce (ital., spr. Welotsche) — schnell, rasch, hurtig; Bezeichnung, daß eine Passage oder längere Figur flüssig und flott vorgetragen werden soll.

Velocissimo, der Superlativ von Veloce, s. den vorhergehenden Artikel.

Venatorini, s. Mysliweczeck.

Veni sancte spiritus, ein alter Kirchengesang, dessen Verfertigung dem König Robert von Frankreich ums Jahr 1003 zugeschrieben wird. In der katholischen Kirche gehört er zu den kanonischen Gesängen und wird in sehr verschiedenen Kompositionen gebraucht; die protestantische Kirche hat ihn in der deutschen Uebersetzung: „Komm heil'ger Geist ꝛc."

Venosa, Fürst von, s. Gesualdo.

Ventil, im Allgemeinen jede Vorrichtung, welche dazu dient, den Rückgang des Luftzuges aufzuhalten. Als Bestandtheile musikalischer Instrumente kommen solche Vorrichtungen in der Orgel und bei verschiedenen Blechinstrumenten — Horn, Trompete, Ophykleïde, Tuba ꝛc. — vor. Ueber die Einrichtung der Ventile in der Orgel s. Hauptventil, Sperrventil und die einzelnen dort angezogenen Artikel. Ueber die Ventile bei Blechblasinstrumenten, wo sie nicht, wie bei der Orgel, bloße Luftzurückhaltungs-Mittel sind, sondern zur Ermöglichung von ganz bestimmten Tönen dienen, die sonst der Natur der resp. Instrumente nach nicht rein und ebenmäßig kräftig vorhanden sind, s. Zamminers „Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik" (Gießen, 1855).

Ventilhorn oder **Ventiltrompete**, s. Horn und Trompete.

Vento, Matteo, geb. zu Neapel im J. 1739 und daselbst auch musikalisch gebildet, machte zuerst in Italien durch die Opern „Il Bacio", „La Conquista del Messico", „Demofoonte", „Sofonisba", „La Vestale" ziemliches Glück, und ging dann 1763 nach London, wo er Musikunterricht gab, viele Klavier- und Gesangssachen publizirte, auch 1771 die Oper „Artaserse" zur Aufführung brachte, die aber keinen Beifall hatte, und im J. 1777 starb.

Veracini (spr. Weratschini), Francesco Maria, ein berühmter italienischer Violinspieler, geb. zu Florenz ums Jahr 1685. Er war ein Schüler seines Oheims Antonio V. und kam im J. 1714 als schon sehr renommirter Künstler

Digitized by Google

nach Venedig, wo sein Spiel dem dort gerade anwesenden Tartini so imponirte, daß dieser sich neben ihm nicht hören zu lassen wagte, sondern nach Ancona ging und hier in der Zurückgezogenheit noch tiefere Studien machte. In demselben Jahre 1714 ging V. auch nach London, verweilte hier, mit immer steigendem Beifall sich hören lassend, zwei Jahre lang, und wurde dann, nachdem er einige Jahre wieder in Italien verlebt hatte, 1720 in die kurfürstliche Hofkapelle nach Dresden berufen. Im J. 1722 verließ er die sächsische Hauptstadt wieder, in der er sich durch seine Arroganz vielfach verhaßt gemacht hatte, und trat in die Dienste des Grafen Kinsky zu Prag; in diesen verweilte er bis zum Jahre 1736, worauf er zum zweiten Male nach London ging, hier aber nicht das frühere Glück machte, und besonders durch Geminiani bedeutend in den Schatten gedrängt wurde. Nichtsdestowweniger blieb er 10 Jahre in London, kehrte dann nach Italien zurück und lebte in bescheidener Zurückgezogenheit in der Nähe von Pisa, bis er um 1750 starb. — Einige Sammlungen Violinsonaten seiner Komposition sind im Druck erschienen (in Dresden und Amsterdam).

Veränderung, s. Variation.

Verbindung oder Kopulation der Verhältnisse (nämlich der Intervalle), von einigen Theoristen auch Multiplikation der Verhältnisse genannt, ist dasjenige Verfahren, durch welches zwei oder mehrere Intervallenverhältnisse dergestalt an einander gereiht werden, daß das zweite Glied des vorangehenden Verhältnisses zugleich das erste Glied des nachfolgenden ausmacht. So findet man z. B. in den Zahlen 30 : 24 : 20 das Verhältniß der großen und kleinen Terz, die beide nur in höheren Zahlen ausgedrückt sind, kopulirt, denn die Zahlen 30 : 24 stellen das Verhältniß der großen, 24 : 20 aber das der kleinen Terz dar, 24 gehört also sowohl zu dem ersten als letzten Verhältniß, und weil nun die hier kopulirten beiden Intervalle zusammen eine reine Quinte ausmachen, so stellen die beiden äußersten Glieder (30 : 20) natürlich auch das Verhältniß dieser reinen Quinte dar.

Verbindungsakkorde und **Verbindungstöne** nennen einige Tonlehrer wohl auch die sogen. durchgehenden Akkorde und Töne (s. Durchgang).

Verbotene Quinten und **Oktaven**, s. Quinte und Oktave.

Verdeckte Quinten und **Oktaven**, s. Quinte und Oktave.

Verdelot, Philipp, ein alter berühmter niederländischer Contrapunktist, wurde gegen Ende des 15ten Jahrhunderts geb., lebte längere Zeit in Italien, und starb um 1560. Eine Sammlung vierstimmiger Madrigalen von ihm befindet sich auf der münchener Bibliothek. Außerdem sind Stücke von ihm in verschiedenen Kollektionen geistlicher und weltlicher Gesänge enthalten, die in der ersten Hälfe des 16ten Jahrhunderts von Pierre Attaignant in Paris herausgegeben wurden.

Verdi (spr. Wer—), Giuseppe, gegenwärtig der beliebteste Opernkomponist in Italien, wurde d. 9. Oktober 1814 zu Roncole, einem Dorfe im Herzogthum Parma, geboren. Sein Vater, ein Wirthshausbesitzer, vermochte beschränkter Verhältnisse halber nichts Entschiedenes für die Ausbildung seines Talents zu thun.

Digitized by Google

Alles, was geſchehen konnte, war, daß er bei einem ſchlichten Muſiker des Heimatsortes Unterricht erhielt. Derſelbe reichte jedoch nicht weit, und ſo wäre V's Naturell wahrſcheinlich unentwickelt geblieben, wenn nicht ein begüterter Kunſtfreund, Namens Barezzi, ſich gefunden hätte, der ihm die Mittel zu wirklichen Studien gewährte. In ſeinem 19ten Lebensjahre ging V. demzufolge nach Mailand, wo er beim damaligen Kapellmeiſter am Scala-Theater, Lavigna, ſeine Lehrjahre beſtand. 1836 kehrte er nach ſeiner Heimath zurück, befähigt zu ſelbſtſchöpferiſcher Thätigkeit. Schon während ſeines dreijährigen mailänder Aufenthaltes hatte er ſich mannigfach in der Kompoſition verſucht; im Vaterhauſe ſetzte er ſeine desfallſigen Beſtrebungen in erhöhtem Maße fort und produzirte fleißig. Allein er wagte in löblicher Zurückhaltung noch nicht, das Geſchaffene dem großen Publikum zu zeigen. Erſt im J. 1839 trat er mit einer Oper hervor, und zwar in Mailand, welche „Oberto di San Bonifacio“ hieß. Das Werk wurde nicht ohne Theilnahme aufgenommen, und dieſer Erfolg bewog den Direktor des Scala-Theaters, mit dem jungen Maeſtro wegen Lieferung zweier neuer Bühnenwerke zu kontrahiren. V. ging den Handel ein, löſte aber ſelbſt den Vertrag, nachdem die erſte der beiden zu liefernden Opern, „Il finto Stanislao“, Fiasco gemacht hatte. Beſtrebt, dieſe unangenehme, niederdrückende Erfahrung vergeſſen zu laſſen, ſchrieb er die Oper „Nabuccodonosor“ (die Italiener nennen ſie abgekürzt „Nabucco“), welche 1842 mit Erfolg zu Mailand über die Bühne ging und zugleich die erſte war, welche den Namen des Komponiſten auch außerhalb ſeines Vaterlandes bekannt machte, da ſie in der Folge auf mehreren ausländiſchen Bühnen zur Darſtellung kam. Dem „Nabucco“ folgte 1843 auf der Scala in Mailand „I Lombardi alla prima crociata“. Dieſes Werk machte gleichfalls gute Wirkung. Mehr aber noch als alles bisher von V. Gelieferte ſprach der „Ernani“ an, welcher für das Theater alla Fenice zu Venedig komponirt war und im Karneval 1844 daſelbſt zuerſt in Scene ging. In demſelben Jahre noch beſchenkte der Komponiſt die italieniſchen Theater mit einer neuen Oper, „I due Foscari“ genannt, deren erſte Darſtellung in Rom erfolgte. Fernere Bühnenſchöpfungen V's bis ins Jahr 1853 ſind: „Giovanna d'Arco“ (1845, für Mailand), „Alzira“ (1845, für Neapel), „Attila“ (1846, Venedig), „Macbeth“ (1847, Florenz), „I Masnadieri“ (1847, London), „Jerusalem“ (1847, Paris; eine Neubearbeitung der „Lombardi“ mit neuem franzöſiſchen Text und einigen neuen Geſang- und Balletnummern), „La Battaglia di Legnano“, auch unter dem Titel „L'Assedia di Arlem“ gegeben (Rom 1849), „Il Corsaro“ (Trieſt, 1849), „Luisa Miller“ (Neapel 1849), „Stiffelio“ (Trieſt, 1850), „Rigoletto“ (Venedig, 1851), „Il Trovatore“ (Rom, 1852), „La Traviata (Venedig, 1853). Von nach 1853 entſtandenen Verdi'ſchen Opern ſind noch anzuführen: „Les Vêpres siciliennes“ (1855 auf der pariſer großen Oper gegeben), „Aroldo“ (eine Umarbeitung des „Stiffelio“), „Simone Boccanegra“, „Un ballo in maschera“ und „Lear“. — Gegen ſeine Vorgänger Donizetti, Bellini, und gar erſt Roſſini, gehalten, iſt V's Begabung in quantitativer wie in qualitativer Beziehung zurückſtehend: weder ſtrömt ihm die Erfindung ſo leicht und reichlich wie Jenen, noch iſt ſeine Melodik

Digitized by Google

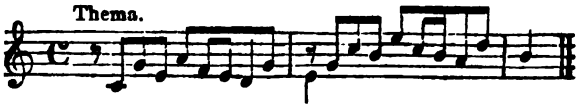
der ihrigen an Reiz und Blüthe gleichkommend. Der Grundzug seines ganzen Erfindungswesens ist Trivialität. Während bei seinen genannten Vorgängern wohl Triviellles mit unterläuft, gehört bei ihm das Nicht-Triviellle zu den Ausnahmen. Talent für die dramatische Komposition, namentlich im Sinne des Italieners, ist ihm allerdings nicht abzusprechen; aber er wird in dem Bestreben, dramatisch wirksam zu erscheinen, zu leicht roh und grob materiell, wie u. a. der Mißbrauch beweist, den er mit den Instrumentalmitteln und vornehmlich mit der allzu freigebigen Verwendung des Blechs treibt. Aus seiner Manier, die Farben dick aufzutragen, resultirt auch die Art seiner Singstimmen-Behandlung: er muthet den Sängern und Sängerinnen fortwährend die höchsten Anstrengungen zu und nöthigt sie, viel mehr zu schreien als zu singen.

Verdonck, Cornelius, geb. zu Turnhout in Flandern im J. 1564, hatte den Severin Cornet in Valenciennes zum Contrapunktslehrer und verlebte den größten Theil seines Lebens in Antwerpen, als einer der besten Tonsetzer seines Landes und seiner Zeit geschätzt. Gestorben ist er am 4. Juli 1625. Im Druck sind von ihm verschiedene Sammlungen von Madrigalen, geistlichen und weltlichen Gesängen erschienen.

Verdoppelung. Dieser Ausdruck kommt häufig in der Setzkunst vor und bezeichnet den gleichzeitigen Gebrauch eines Tons in zwei verschiedenen Stimmen, oder den doppelten Gebrauch eines Intervalls aus einem zum Grunde liegenden Akkorde. Beim vier- und mehrstimmigen Satz wird diese Verdoppelung oft nothwendig, denn einmal bestehen alle konsonirenden Akkorde bloß aus drei unter sich verschiedenen Tönen, und dann muß oft auch, um falsche Fortschreitungen und Verhältnisse zu vermeiden, ein Intervall aus einem Akkord und dagegen ein anderes verdoppelt, d. h. zugleich noch in einer anderen Stimme gebraucht werden. Näheres gehört in eine Harmonielehre.

Vereine (musikalische), s. Akademie.

Verengerung des Thema's in einer Fuge besteht darin, daß eins der Intervalle aus diesem Thema, oder mehrere derselben, mit einem kleineren, z. B. die Quinte mit der Quarte, vertauscht werden. Die Verengerung ist hauptsächlich eine der zur richtigen Beantwortung des Thema's nothwendigen Maßregeln, zeigt sich also zunächst bei der Bildung des Gefährten, z. B.:



Bei diesem Beispiel würde zunächst die Quinte in eine Quarte, dann aber auch die nachfolgende Terz in eine Sekunde verwandelt werden. Ausnahmsweise gestattet man sich auch wohl willkürliche Verengerungen, besonders im zweiten und dritten Theil der Fuge, wenn man durch sie in den Stand kommt, das Thema auf eine interessante Weise ein- oder weiter zu führen.

Vergleichung oder Komparation der Verhältnisse der Intervalle ist in der mathematischen Klanglehre oder Kanonik, wenn man den Unterschied zwischen zwei oder mehreren verschiedenen Tongrößen kennen will, die Berechnung

Digitized by Google

in welcher Form die beiden verglichenen Verhältnisse zum Vorschein kommen, wenn man bei dem einen die Saite in eben so viele Theile theilt als bei dem andern. Die Verhältnisse der Intervalle sind nämlich genau genommen nichts anderes als Bruchtheile einer ganzen Saite. Ist nun z. B. dem ganzen Ton c—d das Verhältniß 8 : 9 oder umgekehrt 9 : 8 eigen, so heißt dies nichts Anderes, als daß die ganze Saite des Tones c in neun gleiche Theile getheilt werden soll, und wenn dies geschehen, acht solche Theile den Ton d hervorbringen.

Vergrößerung, s. Augmentation und Fuge.

Verhältniß der Intervalle ist die genaue Bestimmung des Grades der Entfernung zwischen zwei Tönen von ungleicher Höhe oder Tiefe. Am füglichsten geschieht diese Bestimmung durch zwei Größen oder Zahlen, deren Beziehung zu einander dann nicht allein selbst ein Verhältniß, sondern zugleich auch die Darstellung eines Intervallen-Verhältnisses ist. Vergleichen wir in der praktischen Musik die Töne hinsichtlich ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe mit einander, so geschieht es mittels der Benennung der Stufen der Tonleiter, indem wir nämlich die Zahl der Stufen bemerken, um welche der höhere Ton von dem tieferen entfernt ist: f ist von c z. B. vier diatonische Stufen entfernt, so nennen wir das Intervall selbst auch eine Quarte und sagen: f ist die Quarte von c. Solche Darstellung aber genügt dem Kanoniker und überhaupt Dem nicht, der genau die Entfernung wissen will, in welcher der Klang oder Ton f (um das Beispiel beizubehalten) von dem Ton c sich befindet: er mißt den Klang selbst als eine besondere Größe, und bestimmt danach, welcher von den zu vergleichenden Klängen der größte und welcher der kleinste ist, und dann in welchem Verhältnisse die eine Größe zu der anderen steht, womit er endlich zugleich das Verhältniß des Intervalls ausdrückt, welches zwischen den beiden verglichenen Tönen stattfindet. Die Messung des Klanges kann geschehen theils nach den Bewegungen der Schwingungen, welche ein klingender Körper macht, oder auch nach der Größe und Beschaffenheit dieses selbst, wie z. B. bei der Saite. Wie nun aber diese Messung auch geschieht, so ergiebt sich daraus, daß die Oktave zu ihrem Grundton sich verhält wie 2 : 1, d. h. der Klang jener macht in einer und derselben Zeit gerade doppelt so viele Schwingungen als dieser, oder theilt man eine klingende Saite in zwei gleiche Theile, so giebt jeder dieser beiden Theile die Oktave von dem Tone, den die ganze Saite giebt. Daher sagt man: das Verhältniß der Oktave ist 2 : 1 oder 1 : 2. In gleichem Falle befinden wir uns, betrachten wir das Verhältniß der übrigen Intervalle. Messen wir z. B. einen Klang und wissen nun, wie viele Schwingungen er in einer gewissen Zeit macht, und theilen dann die Zahl dieser Schwingungen in drei besondere Summen, so wird noch eine solche Summe dazu gehören, bis wir die Anzahl derjenigen Schwingungen haben, welche die Quarte von dem angenommenen Tone in derselben Zeit macht, oder — was dasselbe ist — theilen wir eine Saite in vier gleiche Theile, so geben drei dieser Theile die Quarte von dem Tone, den die ganze Saite giebt, denn mit Verkürzung der Saite nimmt die Zahl der Schwingungen zu. — Rücksichtlich der Eintheilung der Verhältnisse

Digitized by Google

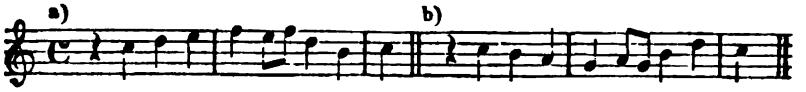
ist Folgendes zu merken: Wir haben gleiche und ungleiche Verhältnisse der Intervalle. Von jenen existirt aber nur eins, das ist der Einklang oder die Prime, deren Größe dargestellt wird durch 1 : 1; im Uebrigen sind alle Verhältnisse ungleich. Die große Masse dieser ungleichen Verhältnisse haben die Kanoniker unter folgende drei Hauptordnungen gebracht: 1) vielfaches oder reines Verhältniß (ratio multiplex); 2) übertheiliges Verhältniß (ratio superparticularis); 3) übertheilendes Verhältniß (ratio superpartiens). Die beiden letzteren Hauptordnungen zerfallen dann noch in die beiden Unterabtheilungen: 1) vielfach übertheiliges Verhältniß (rat. mult. superpartic.), 2) vielfach übertheilendes Verhältniß (rat. mult. superpart.). Vielfaches oder reines Verhältniß ist jedes, bei welchem die kleinere Zahl des Verhältnisses in der größeren zwei, drei, vier oder noch mehrere Male durch die Division aufgeht; daher entsteht denn nachgehends auch der Ausdruck zweifaches Verhältniß (ratio dupla), dreifaches Verhältniß (ratio tripla) u. s. w. Uebertheilige Verhältnisse sind alle solche, bei welchen die größere Zahl die kleinere einmal ganz und dann noch einen gewissen Theil darüber enthält, als: 2 : 3 (Quinte), 3 : 4 (Quarte), 4 : 5 (Terz) u. s w. Uebertheilende Verhältnisse sind alle solche, bei welchen die größere Zahl die kleinere ganz und dann noch etliche Theile derselben in sich begreift, als die Verhältnisse aller Sexten, Septimen, der verminderten Quinte, übermäßigen Quarte ꝛc. Vielfach übertheilig heißen die Verhältnisse, wenn die größere Zahl derselben die kleinere zwei Mal oder drei Mal und dann zugleich noch einen Theil derselben in sich begreift, als 2 : 5 (doppelte große Terz), und ein vielfach übertheilendes Verhältniß endlich ist ein solches, bei welchem die größere Zahl die kleinere zwei oder mehrere Male und dann noch einige Theile derselben in sich faßt, wie 3 : 8 (doppelte Quarte) ꝛc.

Verhulst, J. J. H., geb. im Haag am 19. März 1816, wurde mit zehn Jahren in das Konservatorium seiner Vaterstadt aufgenommen und lernte hier Violine spielen. Von 1832 ab erhielt er von Hanssens Unterricht in der Harmonielehre, wurde 1835 als Violinist in der Hofkapelle im Haag angestellt und fing nun an, durch einige Kompositionen Aufsehen zu erregen, die ihm auch von Seiten der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst und des Königs der Niederlande Stipendien zu Wege brachten, vermöge deren er weitere Ausbildung im Auslande suchen konnte. Er ging daher im J. 1837 zuerst nach Köln, wo er bei Joseph Klein kontrapunktische Studien machte, und begab sich dann noch in demselben Jahre nach Leipzig, wo Mendelssohn ihn mit kompositorischen Rathschlägen unterstützte. Nachdem er von 1838 an der Konzertgesellschaft „Euterpe" in Leipzig als Dirigent vorgestanden hatte, kehrte er um die Mitte der 40er Jahre nach den Niederlanden zurück, erhielt zuerst, wenn wir recht berichtet sind, in Rotterdam eine Musikdirektorstelle und ist gegenwärtig Kapellmeister im Haag. Gedruckt sind von ihm u. a. einige Konzert-Ouverturen, dann eine Messe und ein Tantum ergo, die nicht ohne Verdienst sind.

Verkehrung, heißt diejenige Umstellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärts gehende Schritt in einen abwärts gehenden, und umgekehrt jeder abwärts

Digitized by Google

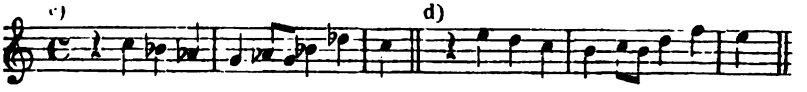
gehende in einen aufwärts gehenden verwandelt wird. Folgender kleiner Satz a iſt bei b verkehrt worden:



Bei a geht es zuerſt ſtufenweiſe dreimal hinauf, dann eine Sekunde hinab, eine hinauf, eine Terz hinab u. ſ. w. Bei b geſchieht von alle dem das Gegentheil; es geht erſt ſtufenweiſe drei Mal hinab, dann eine Sekunde hinauf u. ſ. w. Wir haben alſo nach Rhythmus und Intervallenfolge denſelben Satz, und doch iſt er ein ganz anderer geworden, da die Richtung ſeiner Tonfolge eine entgegengeſetzte von der urſprünglichen iſt. — Erwägen wir nun die Veränderung näher, ſo bemerken wir, daß ſie nicht allein auf die Richtung der Tonfolge beſchränkt geblieben iſt; auch die Größe der Intervalle iſt eine andere geworden. Bei a hatten wir zuerſt eine große Sekunde, bei b eine kleine, überhaupt zeigt ſich eine Verſchiedenheit, wie ſie in folgender Vergleichstabelle enthalten iſt:

gr. 2. gr. 2. kl. 2. kl. 2. kl. 2. kl. 3. kl. 3. kl. 2.
kl. ▪ ▪ ▪ gr. ▪ gr. ▪ gr. ▪ gr. ▪ ▪ ▪ gr. ▪

Gleichwohl iſt auch eine genaue, die Größe aller Schritte feſthaltende Verkehrung möglich; wir ſehen ſie hier



bei c auf derſelben Stufe wie oben bei a und b beginnend, bei d in der Tonart des erſten Satzes (a), darum aber auf eine andere Stufe der Tonleiter tretend. Dieſe genauere Verkehrung heißt die ſtrenge, jene weniger genaue (die Größe der Intervalle nicht beachtende, auch wohl gelegentlich ein Intervall mit einem ganz andern, z. B. eine Terz mit einer Quarte beantwortende), dagegen die freie Verkehrung. Die Abfaſſung der freien Verkehrung kann keiner weiteren Anweiſung bedürfen; die ſtrenge Verkehrung, wenn man ſich (wie oben bei c) nicht an die Tonart binden will, ebenſo wenig; man ahmt dann den Hauptſatz Schritt für Schritt in gleicher Intervallengröße in verkehrter Richtung nach. Soll aber die ſtrenge Verkehrung in der Tonart des Haupt- oder urſprünglichen Satzes geſchehen, ſo muß man ſie auf einem Punkte der Tonleiter beginnen, der dieſelbe Folge ganzer und halber Töne in verkehrter Richtung darbietet, wie die Tonleiter in urſprünglich aufwärts gehender Richtung. Hierzu leitet für Dur-Sätze folgendes Schema:

c d e f g a h c
e d c h a g f e
1 1 ½ 1 1 1 ½

an, deſſen Tonreihen auf- und abwärts die gleiche Folge ganzer und halber Töne enthalten. Für Moll-Sätze hat man dieſes zweite Schema aufgeſtellt:

a h c d e f g
g f e d c h a

Digitized by Google

das eigentlich der Moll-Tonleiter nicht ganz getreu (es setzt g statt gis) und übrigens, wie man gleich wahrnimmt, kein anderes als das obige Dur-Schema ist, nur von a und g anfangend, statt von c und e. Man ersieht nun aus dem Schema, daß, wenn der Satz mit c, d, e u. s. w. anhebt, die strenge Verkehrung in derselben Tonleiter mit e, d, c u. s. w. einsetzen muß. — Die Verkehrung ist unleugbar oft als ein müßiges, gehaltloses Tonspiel, namentlich in Fugen, angewendet worden; sie kann aber die größte Bedeutung und Wichtigkeit erhalten, wenn durch sie dem Satze, namentlich dem Thema, ein neuer wichtiger Sinn gegeben, das Thema gleichsam zu einem zweifachen und doch einheitsvollen erhoben wird. In solcher Weise ist sie z. B. in der vierhändigen F-Moll-Fantasie von Mozart, in der As-Dur-Sonate (Op. 110) von Beethoven, von Bach vielmals, angewendet worden.

Verkleinerung, s. Diminutio und Fuge.

Verlängerung (nämlich der Noten) und **Verlängerungszeichen**, s. Punkt.

Vermiedener Tonschluß, vermiedene Kadenz, sagen Einige für Trugschluß, Trugkadenz, s. Kadenz.

Vermindert, s. Intervall und dann die Artikel der einzelnen Intervalle, die vermindert sein können. Ueber verminderten Septimenakkord und Dreiklang, s. Akkord.

Vermischter Contrapunkt, s. Contrapunkt.

Verrückung, dasselbe was Rückung (s. d.).

Versetzung, dasselbe was Transposition (s. Transponiren und Transposition).

Versetzungszeichen, heißen in der Musik diejenigen Zeichen, durch welche die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in der Notenschrift angedeutet wird. Solcher Zeichen sind eigentlich nur drei, nämlich das Kreuz (♯), das Be (♭) und das Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen, das Be-Quadrat genannt (♮). Rechnet man dazu das doppelt erhöhende Kreuz (𝄪) und doppelt erniedrigende Be (𝄫) als besondere Gattungen, so kommen fünf Arten von Versetzungszeichen heraus. Wesentlich werden die Versetzungszeichen genannt, wenn sie die in einer Tonleiter oder Tonart nothwendig erhöhten oder erniedrigten Töne bezeichnen, in welchem Falle sie jedesmal zu Anfang eines Tonstückes oder Satzes zwischen dem Schlüssel und dem Taktzeichen, auch gewöhnlich zu Anfang einer jeden Notenzeile, und zwar auf derjenigen Stufe der Linien stehen, auf welcher die durch sie erhöhten oder erniedrigten Töne gehören. Bezeichnen die Versetzungszeichen aber nur solche erhöhte oder erniedrigte Töne, die nicht in diejenige Tonart, in welcher modulirt wird, gehören, sondern nur zufällig durch den Lauf der Modulation erscheinen, so werden sie jedesmal vor die zu versetzende Note gestellt, gelten dann nur einen Takt durch und heißen zufällig oder unwesentlich.

Verte (lateinisch), dasselbe, was das italienische volti = wende um (das Notenblatt).

Verwandtschaft der Harmonien. Zwei Harmonien können in mehr als einer Weise mit einander in engerem Verhältniß stehen oder verwandt sein.

Digitized by Google

Aeußerlich betrachtet nennt man zwei Harmonien verwandt, die einen oder mehrere Töne mit einander gemein haben, z. B. die Akkorde c—e—g und a—c—e, welche durch c und e mit einander verbunden sind. Die inneren Bezüge der Harmonien ergeben folgende Verwandtschaften: 1) die enharmonische Verwandtschaft. Zwei Akkorde sind einander verwandt (wenn man sie nicht für identisch oder ein und denselben ansehen will), die sich enharmonisch gleich sind, z. B. die Dreiklänge fis—ais—cis und ges—b—des; 2) die Verwandtschaft der Abstammung. Hier treten uns die aus einander entstehenden Akkorde

Dominantdreiklang z. B. . . . g—h—d
Dominantseptimenakkord . . . . g—h—d—f
Nonenakkorde . . . . . g—h—d—f—a
und g—h—d—f—as
abgeleitete Septimenakkorde . . . . h—d—f—a
und h—d—f—as
verminderte Dreiklänge . . . . . h—d—f
und d—f—as

zuerst entgegen. Ihnen schließen sich die durch willkürliche Umbildung entstehenden Akkorde an, z. B. dem großen Dreiklang c—e—g der übermäßige Dreiklang c—e—gis, oder der kleine Dreiklang c—es—g und diesem der verminderte c—es—ges, oder dem Dominantseptimenakkord g—h—d—f die daraus gebildeten Septimenakkorde g—h—d—fis, g—b—d—f, g—h—dis—f ꝛc., und so noch andere. Sodann erscheinen diejenigen Akkorde als verwandte, die sich nach natürlichem Bezug einer in den andern auflösen, z. B. der Dominant-Akkord und sein Anhang mit dem tonischen Dreiklang. Endlich sind diejenigen Harmonien als verwandt zu achten, die sich auf nah verwandte Tonarten (siehe Verwandtschaft der Tonarten) beziehen. Daher ist c—e—g mit g—h—d, oder f—a—c, oder a—c—e in nächster Verwandtschaft, weil es uns die Tonart C-Dur (als deren tonische Harmonie) und jene anderen Akkorde die nächstverwandten Tonarten der Ober- und Unterdominante und Parallele von C zur Vorstellung bringen. Daher ist c—e—g näher verwandt mit g—h—d als mit e—g—h, oder gar mit dis—fis—a—c, welches Letztere erst nach e—g—h führen, also noch einen Schritt weiter entfernt sein würde.

Verwandtschaft der Tonarten. Zwei Tonarten heißen mit einander verwandt, wenn sie in irgend einem näheren Bezuge zu einander stehen. Dieser Bezug beruht (abgesehen von den enharmonischen Tonarten, z. B. Fis- und Ges-Dur, die denselben Inhalt unter zweierlei Benennungen haben) auf Gemeinsamkeit mehrerer oder wichtiger Töne und Harmonien, wonach folgende Verwandtschaften sich herausstellen: I. Verwandt sind zwei Tonarten, die die Mehrzahl ihrer Töne gemeinschaftlich haben. Es finden hier, wie man leicht voraussieht, verschiedene Grade der Verwandtschaft statt, je nachdem zwei Tonarten mehr oder weniger Töne gemeinsam haben. Im ersten Grade verwandt sind zwei Tonarten, die nur in einem Tone von einander abgehen. Dies ist der Fall 1) zwischen jeder Dur-Tonart und der auf ihrer Ober- oder

Digitized by Google

Unterdominante stehenden Dur-Tonart, z. B. zwischen C-Dur, und G-Dur oder C-Dur und F-Dur; C-Dur unterscheidet sich von F-Dur nur dadurch, daß es h und letzteres b hat, von G-Dur nur dadurch, daß es f und letzteres fis hat. 2) Sind im ersten Grade oder nächst verwandt die Parallel-Dur-Tonart mit ihrer Parallel-Moll-Tonart (und umgekehrt), z. B. C-Dur mit A-Moll, von dem es sich nur dadurch unterscheidet, daß es g, letzteres aber gis hat. Im zweiten Grade verwandt sind zwei Tonarten, die sich in zwei Tönen unterscheiden, z. B. C-Dur mit D-Dur oder B-Dur, oder E-Moll, oder D-Moll. Das Weitere kann Jeder leicht selbst finden. — II. Verwandt sind ferner zwei Tonarten durch Gemeinsamkeit wichtiger Töne und Harmonien. So sind Dur und Moll derselben Tonica, z. B. C-Dur und C-Moll, verwandt, weil sie Tonica, Ober- und Unterdominante, Dreiklang der Dominante und Septakkord derselben gemeinsam besitzen; und man kann diese Verwandtschaft eine nächste nennen, obgleich die Tonleitern auf zwei Punkten, der Terz und Sexte, von einander abweichen. Dies sind die einfachen Verwandtschaften; wir haben nach ihnen III. noch die gemischten Verwandtschaften zu betrachten. Hierunter verstehen wir diejenigen, welche sich aus verschiedenen Verbindungslinien ableiten. Zunächst gehören dahin diejenigen Tonarten, die zu einander in einem dominantischen Verhältniß stehen, d. h. deren eine Tonica die Dominante der andern Tonica ist, z. B. C-Dur und G-Dur. Sie sind nicht bloß verwandt, weil sie alle Tonstufen, außer einer, gemeinsam haben, sondern auch weil die tonische Harmonie der tieferen (C) der Unterdominantdreiklang der höhern (G), und die tonische Harmonie dieser der Oberdominantdreiklang jener ist. Wichtiger sind die aus der zweiten Verwandschaftsart nach verschiedenen Richtungen geknüpften Verbindungen, die übrigens allesammt Verwandtschaften zweiten Grades oder noch fernerer Grade sind. Als Beispiel nennen wir das Verhältniß eines Dur-Tons mit seiner Unterdominante in Moll oder deren Parallele, z. B. C-Dur mit F-Moll und As-Dur, ferner mit der Dur-Tonart seiner eigenen Parallele, z. B. C-Dur mit A-Dur.

Verwandtschaft der Töne. Man kann Töne, die in einfachen Schwingungsverhältnissen zu einander stehen, z. B. Oktave, Quinte, Quarte u. s. w., die sich verhalten wie 1 : 2 : 3 : 4 ...., verwandt nennen. Gewöhnlich braucht man aber den Ausdruck gleichbedeutend mit Verwandtschaft der Tonarten (siehe diesen Artikel).

Verwechselung, s. Enharmonischer Tonwechsel. Oft wird auch das Wort im Sinne von Austauschung (s. d.), oder in dem von Umkehrung eines Akkords gebraucht, so daß man die aus dem Dreiklang entstandenen Sexten- und Quartsextenakkorde, die aus dem Septimenakkorde herrührenden Quintsext-, Terzquart-, und Sekundenakkorde die Verwechselungen der genannten Grundharmonien benennen hört.

Verzierter Contrapunkt, s. Contrapunkt.

Verzierungen nennt man kollektivisch alle diejenigen ausschmückenden Figuren-Zusätze — auch Manieren oder Spielmanieren genannt —, welche einer melodischen Hauptnote in der Form von Vor- und Nachschlägen, Doppelschlägen

Digitized by Google

Mordanten, Pralltrillern, gewöhnlichen Trillern u. s. w. beigegeben werden. Sie sind entweder vom Komponisten vorgeschrieben, oder werden vom Vortragenden nach eigenem Gutdünken angebracht. Ferner auch nennt man Verzierungen diejenigen Zusätze zu melodischen Haupttönen, welche sich zu mehr oder weniger passagen- und laufartigen Figuren, Kadenzen u. s. w. gestalten, und welche vorkommen (wiederum vorgeschrieben oder nicht), wenn eine Melodie in einem Tonstück, die zuerst nur einfach auftrat, bei ihrer Wiederkehr durch derartige Veränderungen und Ausschmückungen interessanter gemacht werden soll. In diesem Sinne nennen die Franzosen die Verzierungen broderies (spr. broderih') und die Italiener fioriture.

Vespermann, 1) Clara, s. Metzger-Vespermann. — 2) Catharine, geb. Sigl, erblickte im J. 1800 oder 1802 das Licht der Welt, wurde von Winter im Gesange gebildet und machte bereits im J. 1818 eine Kunstreise, die sie auch nach Berlin führte, wo sie mit Beifall als Konzertsängerin auftrat. 1820 am münchener Hoftheater engagirt, heirathete sie nachgehends den Hofschauspieler Vespermann (dessen zweite Frau sie wurde), führte dann den Doppelnamen Sigl-Vespermann, und machte einige Reisen, u. a. auch 1831 nach Paris, wo sie in der italienischen Oper einigen Succeß hatte. 1833 wurde sie in München von der Cholera befallen, erlag zwar dieser Krankheit nicht, blieb aber doch so angegriffen, daß sie einige Jahre gar nicht oder nur wenig singen konnte und daher ihren Abschied von der Bühne nehmen mußte. Erst 1837 konnte sie sich wieder hören lassen; aber nur als Konzertsängerin trat sie fortan auf, und in dieser Eigenschaft hörte man sie im J. 1837 u. a. auch in Stuttgart, Frankfurt u. s. w. Seit 1838 lebt sie in völliger Zurückgezogenheit.

Vesque von Püttlingen, Johann, geb. als der Sohn emigrirter belgischer Eltern am 28. Juli 1803 zu Opole im Königreich Polen (bei zufälliger Anwesenheit seiner Eltern daselbst), und kam noch im zartesten Kindesalter nach Wien. Hier offenbarte sich bald sein entschiedenes Musiktalent und er erhielt auch musikalischen Unterricht, ohne daß aber die Tonkunst als Lebensberuf für ihn in Aussicht gestellt wurde; vielmehr war er für den Staatsdienst bestimmt, studirte demnach auch Jurisprudenz, ward Doktor derselben, schrieb verschiedenes Juridische und hatte inzwischen auch seine Staatsdiener-Laufbahn angetreten, auf der er nach und nach bis zum wirklichen Staatskanzleirath vorrückte. Weder amtliche noch literarische Geschäfte konnten ihn jedoch der Musik entfremden, die er in verschiedenen Zweigen gründlich und mit Eifer studirt hatte, wie er denn z. B. im Klavierspielen von Worzischek und Moscheles, im Gesang von Cicimarra, und in der Komposition von Sechter unterwiesen worden ist. Unter dem Namen Hoven hat er sich in Kompositionen der Oeffentlichkeit gegenübergestellt, welche ein schönes Talent und tüchtige Bildung bekunden; sie bestehen zumeist in Liedern und Gesängen (deutschen, italienischen und französischen), deren eine große Zahl gedruckt ist, und in den Opern: „Turandot", „Johanna d'Arc" und „Ein Abenteuer Carls II.", die in Wien und mehreren anderen Orten mit ziemlichem Glück in Scene gegangen und auch im Druck erschienen sind. Ob zwei frühere

Digitized by Google

Opern von ihm, „Elena, oder das Fräulein am See“ und „Die Belagerung Wiens“, aufgeführt worden sind, wissen wir nicht.

Vetter, Franz Xaver, vortrefflicher deutscher Tenorist, geb. zu Schwäbisch-Gmünd im J. 1797, erhielt von seinem Vater, Kantor und Musiklehrer in genanntem Orte, schon frühzeitig Musikunterricht und zeigte namentlich viel Anlage zum Violinspielen. Zum Geistlichen bestimmt, wollte er eben, nach absolvirtem Gymnasialkursus, die Universität beziehen, als Umstände ihn zum Aufgeben des ursprünglichen Lebensplanes vermochten und er als Schreiber Dienste nahm. Inzwischen hatte sich seine Stimme zu einem schönen klangreichen Tenor gestaltet; er ließ denselben öfter und mit Beifall in Dilettanten-Konzerten vernehmen, fühlte überhaupt die Neigung zur Kunst in seinem Innern mehr und mehr erstarken, und so brauchte es nicht langer Ueberredung von Seiten verschiedener Kunstfreunde, um ihn zu vermögen, sich dem Theater zu widmen. In Stuttgart fand er sein erstes Engagement, doch nur im Chor der Oper und für kleinere Rollen, und blieb zwei Jahre in demselben, während dieser Zeit jedoch bei dem gerade in Stuttgart anwesenden italienischen Singlehrer Orlandi noch Unterricht nehmend. Hierauf ließ er sich in Augsburg engagiren, wo er aber nicht lange blieb, und nahm dann einen Ruf an das leipziger Stadttheater an. Das war im J. 1823. In Leipzig nahm sein Talent einen bedeutenden Aufschwung, und auf einer Kunstreise im J. 1826 sah er sich in verschiedenen Städten Deutschlands sehr ehrenvoll aufgenommen, vornehmlich in Darmstadt, wo er nach absolvirtem Gastspiel allsogleich die vortheilhaftesten Engagements-Anerbietungen erhielt und diese auch annahm. Bis zur Auflösung des Hoftheaters im J. 1831 blieb er in Darmstadt; dann ging er zu Gastspielen nach Stuttgart und wurde hier alsbald engagirt. Noch zu Anfang der 40er Jahre sang er, obwohl seine Stimme natürlich bedeutend abgenommen hatte, und im Jahre 1845 machte er — wahrscheinlich in einem Anfall von Geistesstörung — seinem Leben in den Fluthen des Neckars ein Ende. In Partien, wie z. E. Max im „Freischütz“, Adolar in der „Euryanthe“, Tamino in der „Zauberflöte“, Nadori in „Jessonda“, wurde er in seiner Blüthezeit höchst ausgezeichnet genannt.

Vetter Michel, s. Rosalie.

Viadana, (spr. Wi—) Ludovico, geb. zu Lodi um 1566, war 1597 als Mönch in Rom, bekleidete später das Kapellmeisteramt an der Kathedrale zu Fano (im Herzogthum Urbino), dann an der zu Concordia (im Venetianischen), und war zuletzt in Mantua, wo er im J. 1644 noch am Leben war. — V. galt lange Zeit für den Erfinder des Generalbasses; es ist aber jetzt erwiesen, daß die Art, eine Baßstimme zu chiffriren und nach dieser die Harmonie auszufüllen, schon vor ihm in Praxis war, daß er aber der Erste war, welcher ein- bis vierstimmige Kirchenkompositionen lieferte, zu denen eigens ein Orgel-Accompagnement — ein fortlaufender Baß, Basso continuo, über dem, nach Zeichen und Ziffern, Harmonien gegriffen wurden — gesetzt war. Er nannte die der Art eingerichteten Stücke Kirchen-Konzerte (Concerti ecclesiastici), und waren diese es wohl, welche den Anstoß gaben, daß von dem strengen a capella-Styl mehr

Digitized by Google

und mehr abgewichen wurde und der konzertirende in der Kirche Platz griff. Die erste Sammlung dieser Kirchenkonzerte gab er 1602 und 1603 in den Druck (sie erlebte bis 1612 noch einige Auflagen, denen eine Unterweisung beigefügt war, wie der Organist seine Continuo-Stimme spielen solle); später gab er noch Messen und andere Kirchenstücke heraus, die ebenso eingerichtet waren wie die Concerti eccles., die er aber nicht so nannte. Außerdem sind Madrigalen, Psalmen, Vespern u. s. w. von ihm erschienen.

Viana (spr. Wi—), Matias Juan, in Spanien um die Mitte des 16ten Jahrhunderts geb., machte sich als Kirchenkomponist bekannt und ist öfters mit Viadana (s. d.) verwechselt worden, den man selbst hin und wieder irrthümlich für einen Spanier ausgegeben findet.

Viardot-Garcia (spr. Wi—), Pauline, jüngere Schwester der Malibran (s. d.), geb. 1821 zu Paris, erhielt daselbst und in Brüssel ihre Gesangsausbildung und betrat 1839 die Bühne der italienischen Oper zu London mit entschiedenstem Glück. Seitdem wuchs ihr Ruhm und Ruf von Tag zu Tage und sie feierte in England, Frankreich, Deutschland und Rußland durch ihre kolossale Gesangsvirtuosität und durch ihr dramatisches Darstellungstalent große Triumphe. Gegenwärtig ist sie in Paris, immer noch singend, wenn auch seit einigen Jahren schon ihre Stimme (ein Mezzosopran von früher erstaunlichem Umfang) im Abnehmen begriffen ist. Den Doppelnamen Viardot-Garcia führt die begabte Frau, welche auch vortrefflich Klavier spielt und gewandt zeichnet, seit ihrer Verheirathung mit dem Franzosen Viardot, einem Schriftsteller. (Näheres über der trefflichen Künstlerin Leben hoffen wir im Nachtrag dieses Werkes geben zu können.)

Vibration, dasselbe was Schwingung (s. Akustik).

Vicentino (spr. Witschen—), Nicolo, im J. 1511 zu Vicenza (daher auch wohl sein Name) geboren, wurde Geistlicher, machte aber auch bei Adrian Willaert musikalische Studien, und fungirte nachgehends als Kapellmeister am Hofe zu Ferrara. Um die Mitte des 16ten Jahrhunderts folgte er dem Kardinal Hippolyt von Este nach Rom, wohnte in dessen Hause und ist wohl auch die übrige Zeit seines Lebens, einige Unterbrechungen durch Reisen nach Ferrara u. s. w. abgerechnet, in Rom geblieben. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. — V. war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit, aber es ist schade, daß er seine beste Zeit und Kraft an die unfruchtbare Bestrebung verschwendet hat, die Tongeschlechter der alten Griechen für die Musik seiner Zeit wieder nutzbar zu machen. Von dieser Bestrebung giebt besonderes Zeugniß sein Werk: „L'antica musica ridotta alla moderna pratica etc.“ (Rom, 1555), worin sich auch die Beschreibung eines von ihm erfundenen und Arcicembalo oder Arciorgano genannten Klavierinstruments befindet, welches so eingerichtet war, daß man im diatonisch-chromatischen Tongeschlecht sowohl, wie im enharmonischen darauf spielen konnte. Dann erschien auch 1546 zu Venedig eine Sammlung fünfstimmiger Motetten von ihm, die auf jene Mischlingsart von Griechischem und Abendländischem gesetzt waren, und in ihrer Bizarrerie als völlig unbrauchbar sich erwiesen.

Digitized by Google

Victoria (spr. Wik—), Tommaso Ludovico de (in Italien Vittoria gen.), geb. zu Avila in Spanien um 1540, ging als noch junger Mensch nach Rom und studirte hier bei den päpstlichen Kapellsängern Escobedo und Morales, seinen Landsleuten. Später nahm er sich Palestrina zum Vorbild und schrieb in dessen Manier vortreffliche Sachen — Messen, Motetten, Psalmen und andere Kirchensachen, von denen Vieles in Italien sowohl wie in Deutschland im Druck erschien. 1573 erhielt er die Stelle als Kapellmeister am Collegium germanicum in Rom, zwei Jahre darauf kam er in gleicher Eigenschaft an die Kirche S. Apollinare daselbst, und gegen Ende des 16ten Jahrhunderts kehrte er nach Spanien zurück, als Kapellan des Königs noch 1605 in Madrid lebend.

Victorinus, Georg, geb. um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Huldschön in Baiern und gest. 1624 zu München als Kapellmeister an der Michaelskirche daselbst, war seiner Zeit als Kirchenkomponist geschätzt und hat auch mehrere Sammlungen von Litaneien und anderen Kirchengesängen in den Druck gegeben.

Vieira. 1) Antonio, geb. zu Villaviciosa in Portugal gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, studirte die Musik bei Manoel Robello, ging dann nach Italien, wo er zu Loretto Kapellmeister wurde, und kehrte endlich nach Portugal zurück, 1650 zu Evora als Kapellmeister sein Leben beschließend. Kirchensachen von ihm waren ihrer Zeit sehr geschätzt; gedruckt ist aber Nichts davon. — 2) Antonio V., portugiesischer Mönch, zu Lissabon geboren, trat 1644 ins Kloster und starb am 27. Januar 1707, den Ruhm eines großen Orgelspielers hinterlassend. Machado führt Orgelstücke seiner Komposition an, die Manuscript geblieben sind.

Vielfache Verhältnisse, s. Verhältniß.

Vielstimmig, s. Mehrstimmig.

Vierdank, Johann, ein zu seiner Zeit berühmter Kirchenkomponist und Orgelspieler, blühte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts und war Organist an der Marienkirche in Stralsund. Verschiedene achtstimmige Kirchensachen sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Vierdoppelter Contrapunkt. Ein vierstimmiger Satz, dessen vier Stimmen sich unter einander so versetzen lassen, daß jede derselben erste, zweite, dritte und vierte sein kann, heißt vierdoppelter Contrapunkt oder ist verfaßt im vierdoppelten (besser vierfachen) Contrapunkt. Ein solcher Satz läßt nach einfacher Berechnung 24 Umkehrungen der vier Stimmen zu, abgesehen davon, daß man je drei, je zwei Stimmen und endlich jede einzelne Stimme auch wohl bisweilen allein gebrauchen und dadurch die Anwendung vervielfältigen kann.

Vierer, nennt man jedes melodische Glied einer Periode, welches aus vier Takten besteht, d. h. mit diesen vier Takten sich als (mehr oder weniger abgeschlossener) Satz zu erkennen giebt. In der Verbindung mehrerer solcher Glieder kennzeichnet sich dieser Satzabschluß durch die auf den vierten Takt fallende Cäsur (s. d.).

Vierling, Georg, geb. 1820 zu Frankenthal in Baiern, erhielt von seinem Vater den ersten musikalischen Unterricht, machte dann weitere Studien bei Rinck

Digitized by Google

in Darmstadt und wurde endlich in Berlin ein Schüler Marx's. Nachgehends war er eine Zeit lang Musikdirektor in Frankfurt a. d. O. und von 1852 bis 1853 in Mainz, kehrte aber dann nach Berlin zurück und lebt auch gegenwärtig noch daselbst, einen von ihm gegründeten Gesangverein — Bach-Verein genannt — dirigirend, der sich die Pflege klassischer Kirchenmusik zur Aufgabe gesetzt hat. — Durch in den Druck gegebene Klaviersachen, ein- und mehrstimmige Lieder, eine Ouverture zu Schillers „Maria Stuart", mehrere Psalmen u. s. w. hat sich V. als denkender, geist- und kenntnißreicher Tonsetzer zu erkennen gegeben.

Vierling, Johann Gottfried, geb. den 25. Januar 1750 zu Metzels, einem sachsen-meiningenschen Dorfe, von mittellosen Eltern, die ihm nur eine nothdürftige Erziehung zu geben vermochten. Der Ortsschullehrer unterrichtete ihn, mangelhaft genug, im Klavierspielen; als er aber mit 14 Jahren zur Vorbereitung für die Universität die Schule in Schmalkalden bezog, wurde er des dortigen Organisten Tischer Zögling (in dessen Hause wohnte er auch) und machte in solchem Grade Fortschritte, daß er bald seines Lehrers Stellvertreter, nach vier Jahren demselben adjungirt, und endlich dessen Nachfolger an der evangelisch-lutherischen und reformirten Kirche werden konnte. Seine Gemeinde war mit seinen Leistungen sehr zufrieden; er aber fühlte wohl, was ihm noch mangelte, nahm Urlaub und ging nach Berlin, wo er bei Ph. Eman. Bach und Kirnberger noch eifrige Satzstudien machte und auch sein Orgelspiel auf eine solche Höhe brachte, daß er unter seinen Zeitgenossen keinen Nebenbuhler scheuen durfte. Nach Schmalkalden zurückgekehrt, wartete er mit Eifer und Treue seines Organistenamtes, das er, trotz der Bescheidenheit der Emolumente und trotz mancherlei ihm eröffneter Aussichten auf Verbesserung durch Berufungen von anderswher, bis zu seinem am 22. November 1813 erfolgten Tode beibehielt. — Von V's gründlich gearbeiteten Kompositionen sind gedruckt: ein Quartett für Klavier und Streichinstrumente, Trio's für Klavier, Violine und Violoncello, Klaviersonaten, zahlreiche Orgelsachen, als: Präludien zu Chorälen, Versetten, Fantasien, Uebungsstücke 2c. Dann hat er herausgegeben: ein Choralbuch (Kassel, 1789), „Versuch einer Anleitung zum Präludiren", „Allgemein faßlicher Unterricht im Generalbaß" (Leipzig, 1805).

Vierstimmig, heißt der Satz, wenn die Harmonie wirklich aus vier neben oder über einander fortlaufenden Stimmen besteht, die sich zu einem Ganzen vereinigen. Dieser Satz ist der vollkommenste und reinste, weil er der natürlichste ist, denn in der Anordnung und Bildung der verschiedenen Menschenstimmen hat die Natur selbst gleichsam eine vierstimmige Harmonie gegeben. Im vierstimmigen Satze fehlt kein Intervall, das nothwendig zum Akkord gehört; nur die kombinirteren dissonirenden Akkorde, als Nonen-, Undecimen- und dergleichen Akkorde, gebieten die Ausschließung eines oder mehrerer ihrer ursprünglichen Töne, wenn sie genau vierstimmig gebraucht werden sollen; gleichwohl ist ihre Gestalt auch dann eine vollkommene. Ebenso bedarf der vierstimmige Satz nur in sehr wenigen Fällen der Verdoppelungen. Ja, man kann sagen, daß alle musikalische Harmonie ursprünglich und in ihren wesentlichsten Theilen eine

Digitized by Google

vierstimmige ist, und deshalb macht auch das Quartett die Basis aller größeren Orchestermusik aus und hält der vierstimmige Satz die feste Mitte zwischen aller einfachen oder unvollkommenen und unentwickelten Harmonie. Die vier Stimmen, aus welchen ein solcher Satz besteht, verhalten sich in ihrer Art zu einander wie Sopran, Alt, Tenor und Baß. Es gelten dabei natürlich alle Regeln des harmonischen Satzes, und es können dieselben hier mit desto größerer Freiheit und Vollständigkeit angewendet werden, als sie nicht durch Zusätze oder Auslassungen von wesentlichen Intervallen, die zu einem Akkorde gehören, beschränkt werden.

Viertel oder Viertelnote, s. Note und Geltung (der Noten).

Viertelpause, s. Pause.

Vierundsechszigtheil oder Vierundsechszigstel-Note, s. Note und Geltung (der Noten).

Viervierteltakt, s. Takt und Taktart.

Vierzweiteltakt, s. Takt und Taktart.

Vieuxtemps (spr. Wjötang), Henri, einer der größten Violinvirtuosen neuester Zeit, geb. zu Verviers in Belgien am 17. Februar 1820. Sein Vater, Arbeiter in einer Tuchfabrik, spielte etwas Geige, und mit diesem Instrument selbst machte Henri buchstäblich schon in der Wiege Bekanntschaft, denn es war sein einziges und liebstes Spielwerk, welches seine Mutter ihm nur auf sein Bettchen zu geben brauchte, um etwaiger kindlicher Ungeberdigkeit ein Ende gemacht zu sehen. Noch augenblicklich besänftigender wirkten aber vollends auf ihn die Töne, wenn der Vater die Saiten anstrich. So kam es denn wie von selbst, daß man ihm schon im dritten Lebensjahre Instrument und Bogen in die Hände gab, und vier und ein halbes Jahr alt, spielte er schon recht artig nach Noten. Eines Tages kam ein Musikfreund aus Verviers — ein Herr Genin — zu einer solchen Uebung des Kleinen dazu und staunte über das sichtbar hervorbrechende Talent. Henri's Vater hatte sich zwar über das Spiel des Knaben gefreut, aber nie daran gedacht, ihn zu etwas Anderem als zum Tucharbeiter zu machen. Aber die Vorsehung wollte es anders, und ihr nächstes Werkzeug war Herr Genin. Er übernahm die Erziehung des Kleinen und gab ihm den tüchtigen Musiker Lecloux zum Lehrer, der nach raschen und wunderbaren Fortschritten mit dem nunmehr Siebenjährigen eine erste Kunstreise antrat, die sich auf die nächsten belgischen Städte erstreckte. Sie führte den Knaben am Ende auch nach Brüssel, und das veranlaßte einen bedeutenden Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwickelung. De Beriot ahnte auf der Stelle in ihm die künftige Größe und erbot sich von freien Stücken, seine fernere Ausbildung zu leiten; er unterzog sich dieser Aufgabe mit ebenso viel Uneigennützigkeit und Edelmuth, als Eifer und Ernst. Acht Jahre alt, kam Henri mit seinem Lehrer nach Paris und wurde neben diesem bewundert, theils durch seine schon erworbene bedeutende Fertigkeit, theils durch das musikalische Gefühl, das er offenbarte. Jedoch ließen de Beriot und sein Vater ihn aus dem Konzertgeben noch nicht Metier machen, sondern er ging wieder nach Brüssel zurück, wo er überhaupt etwa fünf Jahre unter den ernstesten Studien verweilte, bis er 1833,

Digitized by Google

freilich noch immer sehr jung, auf Reisen ging. Die vorzüglichsten Städte Deutschlands besuchte er und erregte überall Staunen und Bewunderung. Besonders in Wien fand er enthusiastische Freunde, und hier legte er sich denn auch unter Sechters Leitung auf das Studium der Theorie, wie er sich ebenfalls fleißig in Compositionen versuchte. Nach einem kurzen Aufenthalt in England, ging er 1835 wieder nach Paris und verwandte hier fast alle Zeit auf seine Vervollkommnung in der Harmonie- und Kompositionswissenschaft, wobei ihm Reicha Führer und Förderer war. Das Jahr darauf konzertirte er in Holland, nun auch öfter eigene Kompositionen spielend, folgte dann einer Einladung, die ihn zum zweiten Male nach Wien führte, und trat endlich im J. 1839 eine Reise nach Petersburg an, unterwegs sich aber mehr oder weniger lange in Prag, Dresden, Leipzig und Berlin aufhaltend und Konzerte gebend, ja sogar auch diese Reise durch eine ernste Krankheit, die ihn drei Monate ans Bett fesselte, unterbrochen sehend. Endlich in Petersburg angekommen, feierte er dort kolossale Triumphe, ebenso in Moskau und anderen Städten Rußlands; überhaupt verweilte er in ebengenanntem Lande über ein Jahr, kehrte dann nach seinem Vaterlande zurück, ging im Dezember des Jahres 1840 nach Paris, im Frühling 1841 nach London und begab sich von dort aus wieder auf umfangreichere Kunstwanderungen, die ihn bis 1846 durch ziemlich ganz Europa und 1845 auch nach Amerika führten. Vom Jahre 1846—1852 lebte er in Petersburg als kaiserl. Kammervirtuose und erster Solo-Violinist des kaiserl. Orchesters, dann nahm er seinen Abschied, weilte abwechselnd in Deutschland, England, Frankreich und Belgien, und ging 1857 zum zweiten Male nach Amerika. Von dort zurückgekehrt, kaufte er sich der Nähe von Frankfurt a. M. an, lebte einige Zeit in Ruhe und Muße, ist aber seit ungefähr einem Jahre wieder auf Reisen. — V's Spiel zeichnet sich durch breiten, gesangreichen Ton, Energie und Noblesse des Vortrags, sowie durch eine ganz eminente, aufs sorgfältigste durchgebildete Technik in hohem Grade aus. Seine Kompositionen — Konzerte, Fantasien, Capricen, Variationen, Salon- und Charakterstücke — gehören zu dem Besten, was in neuerer Zeit die Geigen-Literatur hervorgebracht hat. Zwar sind sie in der Hauptsache mit besonderem Bedacht auf eine möglichst brillante Behandlung der Violine geschrieben; allein sie unterscheiden sich sonsthin von den gewöhnlichen Virtuosenkompositionen vortheilhaft durch eine im Ganzen edlere Haltung, durch geistreiche Ideen, sowie durch eine eigenthümliche, öfters sehr charakteristische Instrumentation.

Viganoni (spr. Wi—), Giuseppe, berühmter ital. Tenorsänger, geb. zu Bergamo im J. 1754, erhielt daselbst auch seine erste Musikbildung, worauf erdann bei Ferdinando Bertoni zu Venedig Gesangsstudien machte. 1777 betrat er in Brescia die Bühne, sang dann in der Folgezeit auf verschiedenen größeren italienischen Bühnen, war 1782 auch in London und 1786 in Wien, sah sich aber erst vom Jahre 1787 an, wo er in Neapel engagirt war, als Sänger ersten Ranges anerkannt, worauf dann diese Anerkennung auch in Paris, woselbst er von 1789 bis 1793 bei der italienischen Oper wirkte, die Sanktion erhielt. Von 1793 bis 1795 sang er wieder in Italien, ging dann nach London, ver-

Digitized by Google

weilte hier bis ins Jahr 1801 und zog sich nachher, nachdem er noch einmal in Paris gewesen, von der Bühne zurück, in Bergamo die Stelle als erster Tenorist an der Kirche Sta. Maria Maggiore annehmend. In genannter Stadt ist er im April des Jahres 1823 auch gestorben.

Vigoroso oder **Vigorosamente** (ital., spr. Wi—) — kräftig, kraftvoll; eine Vortragsbezeichnung, die keiner weiteren Erklärung bedarf.

Viguerie (spr. Wigherih)', Bernard, geb. 1761 zu Carcassonne im Languedoc, war zuerst Sängerknabe an der Kathedrale seiner Vaterstadt, wurde dann mit 18 Jahren Schüler des Organisten an genannter Kirche, Laguna, und begab sich endlich mit 22 Jahren nach Paris, wo er bei Charpentier seine Musikstudien beendete. Ueberhaupt ließ er sich dauernd in Paris nieder, wurde daselbst gesuchter Musiklehrer und errichtete 1795 eine Musikhandlung und Notenstecherei. Gestorben ist er im März des Jahres 1819. Gedruckt erschienen von ihm Sonatinen und Uebungsstücke für Klavier, Konzerte für dasselbe Instrument, Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier und Violoncell, Violin- und Klarinettenduo's, Lieder und Gesänge und eine Klavierschule, die trotz ihrer Mittelmäßigkeit zahlreiche Auflagen erlebt hat.

Vilhalva, Antonio Rodriguez, geb. in der Nähe der Stadt Fronteira in Portugal, studirte um 1625 bei Manoel Rebello die Musik, wurde nachgehends in Lissabon, zuerst am großen Hospital und dann an der Kathedrale daselbst, Kapellmeister, und starb endlich als Kapellmeister an der Kathedrale zu Evora; wann? ist nicht bekannt. Er war seiner Zeit ein in Portugal sehr angesehener Kirchenkomponist; von seinen Sachen ist indeß Nichts im Druck erschienen.

Vilhena (spr. Wil—), Diego Diaz de, geb. in Portugal in der Mitte des 16ten Jahrhunderts, studirte bei dem berühmten Ant. Pinheiro die Musik und war, als er 1617 starb, Kapellmeister an der Kathedrale zu Evora. Zahlreiche und ihrer Zeit sehr geschätzte Kirchenkompositionen hat er im Manuscript hinterlassen, ebenso ein Werk über den Kirchengesang.

Villanella (spr. Will—), ein Tanz und auch ein Tanzlied pastoralen Charakters, besonders im 16ten und 17ten Jahrhundert in den südeuropäischen Ländern üblich.

Vina, ein indisches Saiteninstrument mit einem Griffbrett nach Art unserer Guitarre. Hinter demselben befinden sich auf beiden Seiten zwei kugelförmig ausgehöhlte Resonanzböden, aus hohlen Kürbissen bestehend, unter welchen sieben Schrauben stehen, mittels deren die Saiten befestigt werden. Die Länge des ganzen Instruments ist 3 Fuß 7 Zoll, und am äußersten Ende der Resonanzböden ist eine 5 Zoll weite Oeffnung, um den Luftstrom durchzuleiten. Das Griffbrett ist 2 Zoll breit; die Saiten, deren das Instrument sieben hat, sind auf hohe Stege gespannt, und solcher Stege giebt es neunzehn. Angeschlagen werden die Saiten auf Mandolinenart mittels eines Plektrums, und beim Spielen wird das Instrument an die linke Schulter fest angelehnt, so daß der eine Resonanzboden oben an der Schulter, der andere aber auf dem rechten Knie ruht.

Vinci (spr. Wintschi), Leonardo da, (nicht zu verwechseln mit dem großen

Digitized by Google

Maler gleiches Namens, der allerdings auch Musik trieb), geb. 1690 zu Neapel, woselbst er auch in dem Conservatorium Dei Poveri di Gesù Cristo unter Gaetano Greco seine Bildung erhielt. Bereits vor 1719 hatte er mehrere Opern geschrieben, deren Titel aber nicht mehr bekannt sind; 1719 kam „Silla Dittatore" zur Aufführung, welche also die älteste uns bekannte Oper V's ist, und dieser folgten noch in den nächsten Jahren einige andere, die aber ziemlich spurlos vorübergingen. Erst mit der „Semiramide riconosciuta", 1723 in Rom aufgeführt, fing er an eigentlichen Ruf zu bekommen, und dieser wuchs von Tag zu Tage. Ungefähr 15 Opern schrieb er noch, so viel man wenigstens weiß, seit 1723, und darunter werden „Astianatte" und „Ifigenia in Tauride" als die beiden besten bezeichnet. Gewöhnlich wird 1732 als das Jahr seines Todes angegeben; aber Fétis sah die Partitur einer Oper „Siface" von V., welche die Jahreszahl 1734 trug, woraus sich annehmen läßt, daß er in genanntem Jahre noch am Leben gewesen ist. Sein Tod erfolgte durch vergiftete Chokolade, die ihm ein Verwandter einer vornehmen römischen Dame reichte, aus Rache dafür, daß er sich in öffentlicher Gesellschaft eines vertrauten Verhältnisses mit dieser Dame gerühmt hatte. — Schöne Erfindung und viel Leben und Feuer sind die in V's Opern anzutreffende Vorzüge. Daß er auch Einiges für die Kirche geschrieben, sei schließlich noch bemerkt.

Vio, Sängerin, s. Spitzeder.

Viola (spr. Wi—), Alessandro Romano, genannt della, siehe Alessandro Romano.

Viola, Alfonso della, geboren zu Ferrara, wahrscheinlich zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, war beim Herzog Herkules II. von Este als Kapellmeister in Diensten und scheint 1555 oder 1557 gestorben zu sein, denn er hatte Cyprian Rore zum Nachfolger, welcher 1557 die Kapellmeisterstelle schon inne hatte. — Merkwürdig ist V. als einer der Ersten, welcher eine Art Versuch in dramatischer Komposition machte, d. h. indem er zu Trauerspielen Musik setzte, oder noch besser gesagt: überhaupt auf dem Theater Gesang mit Deklamation verband; er that es in den Trauerspielen „L'Orbecche" von Giraldi Cinthio und „Il Sacrifizio", aufgeführt in den Jahren 1541 und 1554. — Francesco della Viola wird mit genanntem Alfonso von Gerber irrig für eine und dieselbe Person gehalten. Möglich, daß er des Alfonso Sohn oder Neffe gewesen; er ist aber zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts geboren, war ein Schüler Hadrian Willaert's und folgte 1562 dem Cyprian Rore als Kapellmeister in Ferrara (beim Herzog Alfonso). Gedruckt erschienen von ihm einige Sammlungen Madrigalen.

Viola, deutsch auch Bratsche genannt, s. Altviola.

Viola bastarda, s. Viola da gamba.

Viola da gamba oder Kniegeige, kurzweg auch Gambe genannt (im Französischen Basse de Viole), ein nunmehr veraltetes Bogeninstrument, welches wie das Violoncell, von dem es auch verdrängt worden ist, zwischen den Knieen gehalten wird. In Ansehung der Größe des Corpus und des Baues überhaupt ist die V. nicht merklich von dem Violoncell unterschieden, hat aber einen weniger

Digitized by Google

ſcharfen und mehr näſelnden Ton, der indeß nicht nicht ohne Annehmlichkeit iſt, und iſt mit ſechs (bisweilen auch ſieben) Saiten bezogen, die in den Tönen D, G, c, e, a, $\bar{d}$ geſtimmt ſind. — Eine Art der Viola da gamba war die ſogen. Viola bastarda, welche ſich von der erſteren bloß durch ein länger und ſchmäler gebautes Corpus unterſchied und deren ſechs Saiten in C, F, c, e, a, $\bar{d}$ geſtimmt waren. — Auch hat man ein Flötenregiſter in der Orgel, welches Viola di gamba oder Gambe heißt und den Ton der genannten Inſtrumente nachahmen ſoll.

Viola da braccio oder Armviola, ſ. Altviole.

Viola di Bordone oder Bardone, ſ. Baryton.

Viola d'amore, franz. Viole d'amour, deutſch Liebesgeige, ein Geigen-Inſtrument von ſehr lieblichem Tone, vorzüglich geeignet zum Vortrag cantabler Sätze. In Anſehung ſeiner Form unterſcheidet es ſich von der gewöhnlichen Viola oder Bratſche durch ein größeres Corpus, höhere Zargen, breiteren Hals und breiteres Griffbrett, und durch einen Steg, der in Anſehung der Größe mehr dem eines Violoncells als dem einer Bratſche gleichkommt. Uebrigens iſt gewöhnlich der Boden des Corpus, nicht ſo wie bei der Violine und Viole, hohl ausgebaucht, ſondern platt, wie bei den meiſten Contrabäſſen. In früherer Zeit war die V. mit 12 bis 14 Saiten bezogen. Sechs oder ſieben davon waren Darmſaiten (die drei tiefſten mit Draht überſponnen), die auf dem Stege ruhten, von wo ſie auf dem Griffbrette, wie gewöhnlich, bis zur Schnecke hinliefen und zum Traktament mit dem Bogen beſtimmt waren. Die übrigen waren Metallſaiten, die man an Stifte unter dem Saitenhalter anhängte, und die durch Löcher liefen, welche zu dieſem Behufe in den Steg gebohrt waren, unter das Griffbrett in eine zu dieſer Abſicht gelaſſene Höhlung, aus welcher ſie oben bei der Schnecke wieder herauskamen, und ſo wie die Darmſaiten an Wirbeln befeſtigt und mit den auf dem Stege ruhenden in den Einklang oder die Oktave geſtimmt wurden. Man hatte die Abſicht, durch das vermittels der angeſtrichenen Saiten bewirkte Mitklingen derſelben den Ton zu verſtärken. In ſpäterer Zeit wurden dieſe Metallſaiten weggelaſſen, und man bediente ſich bloß eines auf dem Stege ruhenden ſiebenſaitigen Bezuges, der entweder in die Töne G, c, g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{c}}$, oder in G, c, e, a, $\bar{d}$, $\bar{g}$, $\bar{c}$ geſtimmt war. Im erſten Viertel des vorigen Jahrhunderts benutzte man auch wohl einen Bezug von fünf Saiten — vier überſponnene und eine Chanterelle, die entweder in c, e, $\bar{g}$, $\bar{c}$, $\bar{g}$ oder c, es, g, $\bar{c}$, $\bar{g}$ geſtimmt waren. Schon ſeit dem Ende des vorigen Jahrhunderts iſt die Viola d'amore, früher ein Lieblingsinſtrument, namentlich in den feineren Zirkeln, mehr und mehr veraltet.

Viola di spala, deutſch eigentlich Schulterviola, ein altes Geigeninſtrument, von deſſen Beſchaffenheit hinſichtlich Bezugs- und Spielart man keine genaue Kenntniß mehr hat. Sein Ton ſoll durchſchneidend geweſen ſein. Der Name kommt wohl daher, weil das Inſtrument an einem Bande über die rechte Schulter gehängt worden ſei.

Viola pomposa, von Joh. Seb. Bach erfunden, war eine größere Bratſche als die gewöhnliche, in der Behandlungsart derſelben aber völlig gleich, nur

Digitized by Google

waren die Saiten gestimmt wie die des Violoncells, und außer diesen vier Violoncellsaiten besaß sie noch eine fünfte, die in eingestrichen e stimmte und Quinte hieß. Bach war auf die Erfindung des Instruments durch die Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit gekommen, mit der man zu seiner Zeit noch das Violoncell spielte, und wollte nicht allein dadurch, daß man das Instrument im Arme hielt, mehr Leichtigkeit und Bequemlichkeit in seine Spielweise bringen, sondern durch Hinzufügung einer fünften Saite auch bewirken, daß man die hohen Töne, welche man auf dem Violoncell durch Uebersetzen der Applikatur hervorbringen muß, auch in der gewöhnlichen Applikatur erreichen könne. Durch Ausbildung der Virtuosität auf dem Violoncell aber kam die Viola pomposa nachgerade wieder außer Gebrauch, da ihr Traktament, wegen des Haltens eines so großen Instruments im Arme, auch nicht gerade das bequemste war.

Viole, Rudolph, geb. am 10. Mai 1825 zu Schochwitz bei Halle, besuchte, zum Schulfache bestimmt, das Seminar zu Weißenfels und erhielt hier vom Musikdirektor Hentschel im Klavier- und Orgelspielen, sowie in der Harmonielehre Unterricht. Kompositionsstudien machte er nachgehends auf autodidaktischem Wege, quittirte auch, da inzwischen sein Drang zur Tonkunst immer mächtiger geworden, das Schulfach, und ging in Folge der durch sein Streben gewonnenen Bekanntschaft und Protektion Liszt's nach Weimar, um von den dort im Schwange gehenden Kunstmaximen sich ganz durchdringen zu lassen. Seit 1855 lebt er in Berlin, Musikstunden gebend, komponirend und für die leipziger „Neue Zeitschrift für Musik" korrespondirend und kritisirend. Er gehört zu den entschiedensten Anhängern der weimarischen, in Liszt, Wagner und Berlioz ihre Meister erkennenden Schule, und trägt also auch in seinen Kompositionen — davon einige Sonaten und andere Stücke für Klavier, eine Tarantelle für Klavier und Violine ꝛc., circa 20 Werke, im Druck erschienen sind — die extravagante Weise jener Schule zur Schau.

Violine, franz. Violon (spr. Wiolong), ital. Violino. Siehe den Artikel Geige und die dort angezogenen Artikel. Hier nur noch einiges Geschichtliche über das Instrument. In solcher Beziehung ist die Violine, das kleinste unter den jetzt üblichen Bogeninstrumenten, bereits sehr alt. Wahrscheinlich entstand sie ursprünglich aus der Leyer, aus welcher man zunächst Violen mit fünf Saiten, und dann aus diesen wieder noch kleinere Instrumente, bald mit zwei, bald mit drei, bald mit vier Saiten bildete. Schon im 12ten und 13ten Jahrhundert hatte man Violinen; besonders in Frankreich und Italien waren sie damals beliebt. Die Troubadours und Jongleurs bedienten sich ihrer zur Begleitung des Gesanges. Sie waren damals auch schon mit vier Saiten bezogen und hatten außer den sogen. F-Löchern unten auf dem Resonanzboden auch zwei zierlich ausgeschnitzte Schallöcher. In England waren die Violinen zu jener Zeit meist nur noch mit zwei, höchstens mit drei Saiten bezogen; ebenso in Deutschland. Allgemein eingeführt wurde die Violine mit vier Saiten erst im 16ten Jahrhundert, und damals erhielt dieselbe auch eben die Gestalt, in welcher sie bis auf den heutigen Tag, aller versuchten Verbesserungen ungeachtet, im Gebrauch geblieben und ziemlich das wichtigste aller musikalischen Instrumente

Digitized by Google

geworden ist. Bis zum Jahre 1680 spielte man auf der Violine nur bis zum zweigestrichenen a, höchstens b, da die Violine streng an den Umfang der Sopranstimme gebunden wurde; nach 1680 wagte man sich zur zweiten Applikatur oder Lage hinauf und setzte den ersten Finger auf g ein, so daß man nun bis dreigestrichen c hinaufreichen konnte. Das veranlaßte die Komponisten, auch die Sopranstimme bis dahin zu schreiben. Später breitete sich die Applikatur immer mehr aus, so daß man jetzt auf der Violine vom kleinen g chromatisch bis in die viergestrichene Oktave hinauf spielt. Ueber den Glanz der Violine als Solo- und Konzertinstrument und über die Wichtigkeit derselben in der Orchestermusik ist nicht nöthig, etwas Weiteres zu sagen. — Ueber Violino piccolo, siehe Quartgeige.

Violinschlüssel, s. Schlüssel.

Violon, französischer Name der Violine (s. d.); dann sagt man auch hin und wieder Violon abkürzend für Contraviolon, welches wieder gleich ist mit Contrabaß.

Violoncell, auch kleine Baßgeige und (früher) Bassetchen genannt, italienisch Violoncello (spr. —tschello), ein Instrument, welches gleich seinem verschollenen Vorgänger, der Viola da gamba, sitzend und zwischen den Beinen eingeklemmt, gespielt wird, und von einem französischen Geistlichen, Namens Tardieu, der anfangs des vorigen Jahrhunderts zu Tarascon in der Provence lebte, erfunden sein soll. Damals war es mit fünf quintenmäßig gestimmten Darmsaiten: C, G, d, a, d̄, (die beiden tieferen übersponnen) bezogen, nach ungefähr 25 Jahren aber ließ man die höchste Saite ganz weg. Das Violoncell wird wie die Violine mit dem Bogen angestrichen; der Fingersatz jedoch gestaltet sich hinsichtlich des langen Bezuges und der weiten Ausspannung ungleich schwieriger. Notirt wird im Baßschlüssel, welcher indessen bei höheren Stellen mit dem Tenor- und bei den höchsten mit dem Violinschlüssel wechselt. Früher benutzte man für die hohen Stellen auch den Altschlüssel, und ferner pflegte man auch bei Benutzung des Violinschlüssels die Noten um eine Oktave höher zu notiren, als sie wirklich klingen sollten; gegenwärtig setzt man die Noten wie sie klingen. — Das Violoncell ist nicht nur in jedem Orchester zur Verstärkung der Grundbässe höchst wirksam, noch mehr aber, um bewegtere Baßfiguren klar und vernehmlich herauszuheben, ganz unentbehrlich, sondern es muß auch eins der vorzüglichsten Solo- und Konzert-Instrumente genannt werden. In der sonoren Tenor-Region am nächsten der Menschenstimme verwandt, spricht es in melodischen Klängen zum Herzen, macht also eben in genannter Region und in cantabeln Sätzen seine schönste Wirkung. Die Töne der höchsten Lage viel zu benutzen, ist nicht recht, denn hier hat der Klang etwas Zwitterhaftes und wirkt ebenso unangenehm, als wenn ein Baßsänger fistulirt. — Ueber die sonstigen Bestandtheile und über die Beschaffenheit überhaupt des Violoncells vergleiche man den generellen Artikel Geige.

Violone, italienischer Name des Contrabasses (s. Contrabaß).

Violunzen, ganz veralteter Name für den Komplex sämmtlicher Geigen-Instrumente.

Digitized by Google

Viotti (spr. Wi—), Giovanni Battista, einer der größten Violinspieler, die es je gegeben, und vortrefflicher Komponist für sein Instrument, geboren am 23. Mai 1753 zu Fontanetto in Piemont. Sein Vater, ein Hufschmied, war musikalisch, namentlich blies er etwas Horn, und hielt ihn selbst auch frühzeitig zur Musik an. Die Violine war das Instrument, welches man ihm in die Hand gab, und die Unterweisung darauf blieb bis in sein 13tes Jahr eine nur dürftige; daß er trotzdem Fortschritte machte, dafür sorgte sein angeborenes Talent. Mit dem Jahre 1766 — also eben mit des Knaben 13tem Jahre — trat ein für seine Ausbildung glücklicher Wendepunkt ein: in dem Städtchen Strambino wurde ein Kirchenfest abgehalten; der Knabe Viotti nebst seinem Vater wirkten bei der Musikmesse mit, wie auch bei der im Hause des Bischofs von Strambino nachher veranstalteten Tafelmusik, und bei dieser Gelegenheit wurde der Prälat auf das Gebahren des Knaben, der seine Stimme so frisch und flott herunterspielte, aufmerksam. Er ließ Vater und Sohn vor sich kommen, erkundigte sich nach deren Umständen, und schließlich interessirte er sich so lebhaft für den Knaben, daß er für dessen Ausbildung Sorge zu tragen beschloß. Er schickte ihn daher, mit Empfehlungen versehen, nach Turin zu der Marquise von Voghera, die, nicht minder überrascht von der Begabung des 13jährigen Violinspielers, wiederum die Veranlassung wurde, daß diesen der berühmte Pugnani als Schüler annahm. In dem Hause der Marquise wohnend, studirte er nun mit allem Eifer, und wurde noch während er unter Pugnani's Leitung stand als Violinist in der turiner Hofkapelle angestellt. In diesem Verhältniß blieb er bis 1780, worauf er mit seinem Lehrer auf Reisen ging; diese währten zwei Jahre und führten die Künstler nach Deutschland, Polen und Rußland, und zuletzt auch nach England und Frankreich. V. machte überall, wo er sich hören ließ, das größte Aufsehen. Von Paris aus ging Pugnani wieder nach Turin zurück, Viotti aber blieb in der französischen Hauptstadt und stellte seit seinem Auftreten im Concert spirituel (1782) Alles, was von Violinspielern en vogue war, in den Schatten. Im J. 1783 indeß ereignete es sich, daß er in einem seiner Konzerte lauer als gewöhnlich aufgenommen wurde, daß hingegen einige Tage darauf ein gegen ihn nur mittelmäßiger Geiger mit lebhaftestem Beifall begrüßt wurde; in seinem Künstlerstolze beleidigt, nahm er sich vor, niemals in öffentlichen Konzerten wieder in Paris aufzutreten, und hat das auch gehalten, so lange er auch jetzt noch daselbst verblieb und so oft er nachgehends wieder dahin zurückkehrte. Uebrigens büßte er in der Achtung der Künstler und Kunstfreunde Nichts ein: die Königin ernannte ihn zu ihrem Accompagnateur, ferner wurde er Leiter der Konzerte, welche verschiedene vornehme Herren im Hôtel Soubise veranstalteten, hatte viele Schüler, gab besuchte Quartettunterhaltungen in seinem Hause und erhielt auch endlich 1789 die Direktion der italienischen Oper. Diesem Unternehmen machten leider im J. 1792 schon die Revolutionswirren ein Ende: die Mitglieder der Gesellschaft zerstreuten sich, und auch Viotti, der sein ganzes erspartes Vermögen zugesetzt hatte, sah sich genöthigt, Paris zu verlassen und anderswo sein Heil zu suchen. Er wandte sich nach London, machte hier, besonders in den Salomon'schen Konzerten, als Virtuos das gewohnte Aufsehen,

Digitized by Google

sah aber nach einiger Zeit — Gott weiß durch welche Umstände — den Verdacht gegen sich erhoben, besonders von Seiten der französischen Emigrirten, daß er ein Spion der revolutionären Propaganda sei, und mußte endlich auf ministeriellen Befehl sogar England verlassen. Er wandte sich nun nach Hamburg und lebte in Stille und Zurückgezogenheit in einem Landhause in der Nähe dieser Stadt bis ins Jahr 1795, wo er, nachdem die Grundlosigkeit der oben erwähnten Geschichte sich erwiesen hatte, wieder nach London zurückkehrte, hier sich bei einem Weingeschäft interessirte und Musik nur noch zum Vergnügen, wenn auch mit ungeschwächter Liebe, trieb. Im Jahre 1801 besuchte er Paris wieder, und seine Freunde, vor denen er sich hören ließ, mußten bekennen, daß sein Talent an Frische nicht das Mindeste eingebüßt habe; ferner sah ihn 1814 Paris wieder, aber nur vorübergehend, und einen längeren Aufenthalt endlich nahm er daselbst im J. 1819, wo er die Direktion der großen Oper erhielt. Der Dekadenz, in der sich dieses Institut damals befand, konnte er nicht aufhelfen; ja man maß ihm ungerechter Weise sogar die Schuld daran bei und entzog ihm 1822 die Stelle. Die Verdrießlichkeiten, die sich aus alle dem ergaben, griffen seine Gesundheit an; er ging auf Reisen, um sich zu kräftigen und zu zerstreuen; aber es fruchtete Alles nicht — am 10. März 1824 starb er zu London. — Von V's Kompositionen, die einen Reichthum von schönen und geistvollen Ideen enthalten und sich durch musterhafte Behandlung der Prinzipal-Instrumente auszeichnen, sind gedruckt: 29 Violinkonzerte, 21 Streichquartette und 21 Streichtrio's, 51 Violinduette und 2 Concertanten für zwei Violinen, 18 Sonaten für Violine und Baß. (Eine Auswahl der Duette ist in neuester Zeit, revidirt von Ferd. David, in geschmackvoller Ausstattung bei Senff in Leipzig erschienen.) Außerdem kennt man von ihm noch als im Druck erschienen: 3 Divertissements oder Notturno's für Violine und Klavier und eine Klaviersonate; was sonst unter seinem Namen an Sachen für Klavier allein oder für Klavier und Violine kursirt, ist nur Arrangirtes.

Virginal, s. Spinett.

Virtuos (aus dem Lat. und Ital.), wird ein ausführender Tonkünstler genannt, wenn er — als Sänger oder auf einem Instrumente — eine besondere, ungewöhnliche Fertigkeit besitzt; im besten Sinne aber ist derjenige Virtuos, welcher mit der Fertigkeit erstens auch Geschmack und Geist des Vortrags vereinigt, dann aber auch die Fertigkeit noch auf echt künstlerische Weise, d. h. zu Gunsten der Interpretirung gediegener und würdiger Kunstwerke, benutzt und sie nicht zum Zweck, sondern zum Mittel seines Kunstwirkens macht.

Virtuosität, die musikalische Kunstfertigkeit in dem im vorhergehenden Artikel angedeuteten Sinne.

Vis-à-Vis (spr. Wihs' a wi), nannte der Instrumentenbauer Joh. Andreas Stein (s. d.) den von ihm erfundenen Doppelflügel, bei dem die Spielenden sich einander gegenüber saßen (daher der Name Vis-à-vis).

Vitriaco, Philippus de, s. Philippe de Vitry.

Vitruvius, Marcus Pollio, berühmter römischer Architekt, wahrscheinlich aus Verona gebürtig, lebte unter Augustus und Tiberius, und ist hier anzu-

Digitized by Google

führen, weil er in seinem berühmten Werke „De architectura“ in einigen Kapiteln auch von musikalischen Dingen handelt, z. E. von der Doktrin des Aristoxenos, von der hydraulischen Orgel ꝛc.

Vittori (spr. Wit—), Loreto, Tonsetzer, vorzüglicher Sänger und auch Dichter, geb. zu Spoleto in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, war im Gesang ein Schüler des päpstlichen Kapellsängers Francesco Soto, und in der Setzkunst erhielt er Unterweisung von Gio. Maria und Bernardino Nanini, sowie von Francesco Soriano. Nachdem er zuerst eine Zeit lang beim Großherzog Cosmus II. von Toskana in Diensten gestanden, kehrte er von Florenz nach Rom zurück, wurde hier 1622 in das Kollegium der päpstlichen Kapellsänger aufgenommen, hatte sich großer Begünstigung von Seiten des Papstes Urban VIII. zu erfreuen und starb am 23. April 1670. Seine Zeitgenossen rühmen übereinstimmend die Vortrefflichkeit seines Gesanges und auch seine Kompositionen — einstimmige Arien, das musikalische Drama „La Galatea“ und geistliche „La Pellegrina costante“ (eine Art von Oratorium) sind davon im Druck erschienen — waren ihrer Zeit sehr angesehen.

Vittoria, Tommaso Ludovico, s. Victoria.

Vivace (ital., spr. Wiwätsche) — lebhaft, rasch, munter, eine Tempobezeichnung, deren Erklärung sich von selber giebt. — Der Superlativ ist Vivacissimo — sehr lebhaft ꝛc. — Ganz dasselbe wie vivace ist noch con vivacità — mit Lebhaftigkeit.

Vivaldi (spr. Wiwal—), Antonio, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, wurde Geistlicher, studirte aber zugleich auch die Musik und arbeitete sich zu einem berühmten Violinspieler und Komponisten herauf. Vor 1713 war er eine Zeit lang Kapellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt; im angegebenen Jahre aber kehrte er nach Venedig zurück, wurde Direktor des Conservatoriums della Pietà und starb im J. 1743. Daß er in Venedig den Beinamen „Il Pretto rosso“ (der rothköpfige Priester) führte, sei noch erwähnt. Gedruckt sind von ihm: Violin-Sonaten und Konzerte in verschiedenen Sammlungen, Streichtrio's, Konzerte für Flöte nebst Streichinstrumenten und Orgel. Daß er auch Opern geschrieben, wird zwar behauptet, ist aber nicht erwiesen. — In welchem Ansehen V. als Komponist gestanden, geht wohl daraus hervor, daß Quanz und Benda bei ihren Studien ihn zum Muster nahmen, und ferner, daß Joh. Seb. Bach es nicht unter seiner Würde hielt, einige seiner Konzerte für Klavier zu arrangiren. (Sie sind, von Dehn und Roitzsch herausgegeben, bei Peters in Leipzig vor Jahren erschienen.)

Vivezza (ital., spr. Wiwezza) — Lebhaftigkeit, Lebendigkeit; also con vivezza — mit Lebhaftigkeit, ist dasselbe was vivace oder con vivacità.

Vivier (spr. Wiwjeh), berühmter französischer Hornvirtuos unserer Zeit, siehe den Nachtrag dieses Werkes.

Vokalmusik, im Gegensatz zur Instrumentalmusik diejenige Musik, bei welcher von der menschlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Instrumenten Gebrauch gemacht wird. — Ueber die einzelnen Gattungen und

Digitized by Google

Formen der Vokalmusik, als: Oper, Oratorium, Kantate, Arie ꝛc. Siehe diese Artikel.

Voce (ital., spr. Wohtsche) — Stimme, nämlich Menschenstimme, s. Stimme. Die Zusammenstellungen, in welchen das Wort oft vorkommt, als: **Portamento di voce, mezza voce, sotto voce etc.**, sind unter ihren besonderen Artikeln aufgeführt.

Voces Aretinae (Guidonische Solmisationssylben), **Voces belgicae, Voces Hammerianae,** s. Alphabet.

Völler, s. Apollonion.

Vogel, Cajetan, um 1750 zu Konoged in Böhmen geboren, kam als Sängerknabe in das Jesuiter-Kollegium in Breslau, woselbst er auch später den Organistendienst versah und zu einem tüchtigen Violinspieler sich ausbildete, studirte nachgehends in Prag Theologie, zugleich auch bei Habermann die Komposition, und trat endlich in den Orden der Diener Maria's. Nun wurde er Chordirektor an der St. Michaelskirche in Prag, bekleidete dieses Amt 12 Jahre lang und erhielt nach Aufhebung seines Ordens das Amt als Prediger an der Dreieinigkeitskirche. Gest. ist er am 27. August 1794. Man kannte von ihm viele Messen, Konzerte für verschiedene Instrumente, Quartette und Harmoniemusiken, auch ein Singspiel „Der Durchmarsch".

Vogel, Friedrich Wilhelm Ferdinand, geb. den 9. September 1807 zu Havelberg in der Mark Brandenburg, woselbst sein Vater Konrektor der Stadtschule und Organist war. Beim Domkantor erhielt er frühzeitig Violin-Unterricht, sollte auch Klavier lernen, zeigte aber so wenig Neigung für dieses Instrument, daß der Unterricht bald nach der ersten Stunde eingestellt wurde. Dagegen fing er mit neun Jahren an Orgel zu spielen, und zwar ohne alle Unterweisung, brachte es auch nach nicht gar langer Zeit dahin, daß er zum Gottesdienste spielen konnte, und erhielt nun erst Unterricht beim havelberger Domorganisten. Mit 15 Jahren bezog er das Gymnasium zu Stendal in der Altmark, vertauschte aber nach zwei Jahren dasselbe mit dem Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin und wurde während seines fünfjährigen Verweilens in dieser Anstalt von Birnbach in der Komposition unterrichtet. Mit 19 Jahren beschloß er, sich ausschließlich der Musik zu widmen, komponirte fleißig, vervollkommnete sein Orgelspiel und unternahm mit 24 Jahren eine Kunstreise durch Deutschland, Holland und die Schweiz, die, mit Ausschluß der Wintermonate, welche er in Berlin verlebte, fünf Jahre dauerte und ihm als Orgelspieler großen Ruhm einbrachte. Hierauf verweilte er wieder eine Zeit lang in Berlin und ging dann 1838 nach Hamburg, wo er bis 1841, Kompositions-Unterricht gebend und einige Gesangvereine dirigirend, verblieb. Im J. 1841 ging er nach Dänemark und einem Theil von Schweden, verlebte den Winter des genannten Jahres in Deutschland, und bereiste im Frühjahr 1842 wieder einen großen Theil von Schweden. Im Winter nach Kopenhagen zurückgekehrt, wurde diese Stadt bis zum Jahre 1852 sein vorwiegender Aufenthaltsort: er wirkte daselbst als Kompositionslehrer, Leiter von Gesangvereinen, und seit 1845 auch als Organist an

Digitized by Google

der deutschen und französischen reformirten Kirche, benutzte aber fünf Monate eines jedes Jahres zu Reisen, die ihn nach Schweden und Norwegen, Deutschland und Holland führten. 1852 ging er nach Bergen in Norwegen als Lehrer an der neu errichteten Schule für Komposition und Orgelspiel und als Organist an der Neukirche, in diesen Verhältnissen sich gegenwärtig noch befindend. — Von V's Kompositionen sind bis jetzt erschienen: Lieder für eine Singstimme und für gemischten Chor, Männerchor, Märsche für Klavier, ein Orgel-Concertino mit Posaunenbegleitung. In Manuscript hat er noch Kompositionen aller möglichen Gattungen, darunter auch eine komische Oper „Die Entführung".

Vogel, Johann Christoph, geb. zu Nürnberg im J. 1756, machte bei Riepel in Regensburg Kompositionsstudien, hatte auch Fertigkeit auf verschiedenen Instrumenten, namentlich auf dem Horn, und ging 1776 nach Paris, wo er zuerst beim Herzog von Montmorency und dann beim Herzog von Valentinois als Kapellmusikus in Dienste trat. Begeistert von den Opern Glucks, die er in Paris zuerst hörte, machte er sich selber an die Komposition eines dramatischen Werkes und vollendete bald „La Toison d'or", eine Oper, die nach Ueberwindung von mancherlei Hindernissen im J. 1786 in Scene ging und ziemlich beifällig aufgenommen wurde. Seinem Vorbilde Gluck, das allerdings etwas sehr deutlich hervorklingt, widmete V. die Partitur seiner Oper. Im J. 1789 wurde seine zweite Oper, „Démophon", gegeben, mit viel größerem Beifall als das „Toison d'or", aber — der Komponist selbst konnte die Akklamationen, welche seinem Werke wurden, nicht entgegennehmen; seit dem 26. Juni 1788 schon weilte er nicht mehr unter den Lebenden: Ausschweifungen hatten seine Gesundheit untergraben und in der Blüthe seiner Jahre und seines Talents verschlang ihn das Grab. — Vom „Démophon" hat sich die Ouverture länger erhalten, als das Uebrige der Oper, welche schon in der Mitte der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts wieder vom Repertoire verschwunden war. An sonstigen Produktionen V's sind noch als gedruckt bekannt: Sinfonien, Streichquartette und Trio's, konzertirende Sinfonien für zwei Hörner und für Oboe und Fagott, Konzerte für Klarinette und desgleichen für Fagott, Klarinett- und Fagottduo's, Quartette für Fagott, Violine, Viola und Violoncell.

Vogel, Louis, s. Poligny.

Vogl, Johann Michael, berühmter Tenorsänger, geb. zu Stadt-Steyer in Oberösterreich im J. 1768, konnte, mit klangreicher Stimme begabt, bereits von seinem 7ten Jahre ab als Sängerknabe auf Kirchenchören verwendet werden, und kultivirte auch später, als er im Stift Kremsmünster wissenschaftliche Studien machte, eifrig den Gesang; namentlich trat er auf dem dortigen Haustheater zum Oefteren auf. Von Kremsmünster ging er behufs des Studiums der Rechte nach Wien, und hier war es Süßmayer, ihn von Kremsmünster her kennend, der ihn veranlaßte, zum Theater zu gehen. 1795 debutirte er mit außerordentlichem Erfolg an der Hofoper, wurde engagirt und machte sich bald zum Liebling des Publikums, dieses eine lange Reihe von Jahren durch seine Leistungen erfreuend. Das Jahr seines Todes konnten wir bis jetzt noch nicht ermitteln.

Digitized by Google

Vogler, Georg Joseph (Abt), scharfsinniger Theoretiker, bedeutender Klavier- und Orgelspieler und verdienstlicher Komponist, geboren zu Würzburg am 15. Juni 1749 als der Sohn eines Geigenmachers, der ihm früh eine sorgfältige musikalische Erziehung gab. Literarische Studien machte er bei den Jesuiten in Würzburg und Bamberg, und man behauptet, er sei in ihren Orden getreten. Im J. 1771 kam er nach Mannheim, schrieb dort ein Ballet und gewann die Gunst des Kurfürsten Carl Theodor, der ihn behufs höherer Ausbildung nach Bologna zum Padre Martini schickte. Bei diesem hatte er aber nur sechs Wochen lang Unterricht — Beide, Meister und Schüler, konnten sich nicht in einander finden — und dann ging er nach Padua, wo er bei Vallotti ein halbes Jahr Kompositionsstudien trieb und nebenbei einen Kursus in der Theologie durchmachte. Hierauf begab er sich nach Rom, wo er zum Priester geweiht wurde, seine Musikstudien bei Misliweczek fortsetzte und es dahin zu bringen wußte, daß er Mitglied der Gesellschaft der Arkadier und vom Papste zum Ritter des goldenen Sporns, zum Protonotar und Kämmerer ernannt wurde. 1775 nach Mannheim zurückgekehrt, wurde er daselbst Hofkaplan, errichtete eine Musikschule und wurde 1777, durch Benutzung der Einflüsse von Jesuiten und Maitressen, neben Holzbauer zweiter Kapellmeister. Mit dem pfälzischen Hofe ging er im J. 1779 nach München, schrieb daselbst 1780 die Musik zu dem Drama „Albert III.", welche aber nicht gefiel, und begab sich darauf, nachdem er aus unbekannten Gründen seine Stelle als Hofkaplan und zweiter Kapellmeister aufgegeben hatte, auf Reisen, die ihn zuerst nach Paris, wo 1783 eine komische Oper von ihm, „La Kermesse", aufgeführt wurde, aber durchfiel, und dann nach Spanien, Griechenland und Afrika führten. 1786 zurückgekehrt, wurde er in Stockholm als königl. Kapellmeister angestellt, erfand daselbst das Orchestrion (s. d.) und ging mit diesem Instrument von 1789 ab auf Reisen, sich darauf und auf der Orgel mit größtem Beifall in Holland, England und Süddeutschland hören lassend. Nachdem er 1791 in Mannheim seine Oper „Castor und Pollux" mit Beifall zur Aufführung gebracht hatte, kehrte er über Hamburg nach Stockholm zurück, wo er das Jahr darauf und wenige Tage vor der Ermordung Gustavs III. seine Oper „Gustav Adolph" in die Scene brachte, dann während zweier Jahre musikalische Vorlesungen hielt und überhaupt bis ins Jahr 1799 verweilte, eine Reise abgerechnet, die er nach Paris machte. In genanntem Jahre gab er seine Stelle in Stockholm auf, besuchte Dänemark und speziell Kopenhagen, wo er zum Drama „Herrmann von Unna" die Musik schrieb, ging dann, nachdem er in Altona sich einige Zeit aufgehalten, nach Berlin, und von hier aus noch in demselben Jahre (1800) nach Prag, wo er an der Universität musikalische Vorlesungen hielt und bis ins J. 1803 verweilte. Dann nach Wien berufen, um seine Oper „Samori" daselbst auf dem Theater an der Wien zur Aufführung zu bringen, verweilte er in der österreichischen Hauptstadt bis zum Ausbruch des Krieges im J. 1805, besuchte dann München, Frankfurt a. M., Offenbach und verschiedene Städte des Rheinlandes, und erhielt endlich im J. 1807 eine Berufung nach Darmstadt, wo er als Hofkapellmeister und geheimer geistlicher Rath angestellt wurde, auch das Ritterkreuz

Digitized by Google

des Verdienſtordens erhielt und u. a. ſeine zwei berühmteſten Schüler, Weber (der übrigens in Wien ſchon eine Zeit lang ſeine Unterweiſung genoſſen) und Meyerbeer, bildete. Nachdem er noch vom Ende des Jahres 1812 an bis in die Mitte 1813 eine größere Reiſe durch Deutſchland gemacht hatte, endete der Tod am 6. Mai 1814 ſein wechſelvolles Leben. — Von V's muſiktheoretiſchen Schriften ſind anzuführen: „Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt" (Mannheim, 1776); „Churpfälziſche Tonſchule" (Mannheim, 1778); „Mannheimer Tonſchule" (Offenbach, bei André, eigentlich nur eine Vereinigung der vorgenannten Werke); „Betrachtungen der mannheimer Tonſchule" (zuerſt als Monatsſchrift erſchienen, dann in einem Bande geſammelt, bei Boſſler in Speier); „Choralſyſtem" (Kopenhagen, 1800); „Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß ꝛc." (Prag, 1802); „Ueber die harmoniſche Akuſtik" (München und Offenbach, 1807); „Syſtem für den Fugenbau ꝛc." (Offenbach, nach V's Tode erſchienen); „Ueber Choral und Kirchengeſänge" (München, 1814); außerdem mehrere theoretiſch-didaktiſche Werke in ſchwediſcher Sprache, Aufſätze in muſikaliſche Zeitſchriften ꝛc. — An Kompoſitionen ſind von V. erſchienen: zahlreiche Kirchenſachen verſchiedenſter Art (viele davon bei André in Offenbach), Orcheſterſachen, Klavierſonaten, Duo's, Trio's und Quartette für Klavier mit Streichinſtrumenten, Divertiſſements und Variationen für Klavier, Orgelſachen ꝛc. — Daß V. ſeine Thätigkeit auch auf das Feld der Orgelbaukunſt erſtreckt, iſt nicht mit Stillſchweigen zu übergehen. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nämlich ſtellte er ſein ſogen. Simplifikationsſyſtem (Vereinfachungsſyſtem) auf, welches hauptſächlich darin beſtand, daß ſämmtliche Regiſter auf einen ſehr engen Raum zuſammengedrängt wurden, wodurch die Windführung allerdings eine bedeutende Vereinfachung erfuhr; dann verwarf es die Mixturen, Tertien, Naſate u. ſ. w., wie auch die mehr ſpieleriſchen Stimmen, wie Cymbel und dergl.; ferner ſtellte es die Pfeifen anders, und zwar in auf einander folgende Reihen nach Art der Saiten eines Klaviers oder einer Harfe, und endlich verwarf es allen äußerlichen Zierrath und alle Prachtentfaltung durch glänzende Proſpektpfeifen. Wenn nun dies Syſtem auch nicht in ſeiner ganzen Konſequenz Eingang gefunden hat, weil es der geſchmackvollen Aufſtellung alles Recht entzog und die allzu dichte Häufung der Pfeifen der vollen Entwickelung ihrer Klangfülle im Wege ſteht, ſo bewirkte es doch eine heilſame Reaktion im Orgelbaue überhaupt, indem es in denſelben mehr Zuſammenhang und Ordnung brachte und dem vorwiegenden bloßen Empirismus, nach dem die meiſten Orgelbauer verfuhren, ein Ende machte und mehr zu Wiſſenſchaftlichkeit führte. — V. hat als Künſtler wie als Menſch ſeinen Zeitgenoſſen zum Tadel eben ſo viel Veranlaſſung gegeben wie zur Verehrung; als Menſch namentlich hat er vielfach die Vorwürfe der Eitelkeit, Arroganz, Heuchelei und des intriguanten Weſens auf ſich geladen, wogegen aber auch Andere wieder dies Alles in Abrede ſtellten und von Neid und Mißgunſt erſonnen nannten. Ebenſo war es in der Kunſt, wo er von den Einen unmäßig geprieſen, von den Anderen als Charlatan und Windmacher verſchrieen wurde. Die Wahrheit dürfte hier, wie überall, in der Mitte liegen, und dahin geht auch das Urtheil, welches Otto Jahn in ſeinem „Mozart" (Bd. II. S. 113 ff.)

Digitized by Google

über V. abgiebt, und welches wir herſetzen wollen: „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; ſchon daß er ſo enthuſiaſtiſche Anhänger und geſchworene Feinde fand und ſeine Zeitgenoſſen in lebhafter Bewegung für oder gegen ſeine mannigfachen Verſuche zu erhalten wußte, dient als Beweis dafür. Er beſaß muſikaliſches Talent, Verſtand und Scharfſinn, und verband mit vielſeitiger Beweglichkeit Energie des Willens, ſo daß er in Kunſt und Wiſſenſchaft Erhebliches erreichte, ſo weit das Techniſche — im weitern Sinne gefaßt — reicht. Aber dieſe Eigenſchaften können, wenn nicht eine wahrhaft ſchöpferiſche Kraft ſie ſich dienſtbar macht und verwendet, weder in Kunſt noch Wiſſenſchaft das letzte Ziel des unvergänglich Wahren und Schönen erreichen. Und dieſe Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit; die verſchiedenen ihm zu Gebote ſtehenden Kräfte ſcheinen ſich einander zu hemmen ſtatt zu fördern, der Muſiker tritt dem Denker, der Denker dem Muſiker in den Weg. Daher finden wir, daß er, um ſtarke Wirkungen hervorzubringen, zu einer reflektirten Technik ſeine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunſt ſucht; mag es die Illuſtration eines ausgedachten Programms gelten, wobei die Charakteriſtik immer mehr in eine Häufung rein ſinnlicher Effekte ausartet, oder ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretiſch-muſikaliſcher Art — und nach beiden Seiten hin iſt er bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz ſolcher Leiſtungen das Intereſſe für dasjenige, was nicht aus dem Weſen des Kunſtwerks nothwendig hervorgeht, ſondern von außen hinzugebracht iſt. Dieſe Richtung der muſikaliſchen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geiſtesbildung ſtets das Deficit der künſtleriſchen Schöpferkraft decken ſoll, und daher, je ſtärker ſie zur Mitwirkung herangezogen wird, um ſo entſchiedener die Entwickelung des rein Künſtleriſchen hemmen muß, iſt zuerſt von Vogler eingeſchlagen worden; die Weiſe, wie ſeine berühmteſten Schüler Weber und Meyerbeer dieſelbe verfolgt haben, iſt für die Entwickelung der modernen Muſik verhängnißvoll geworden. Ein ſolches künſtleriſches Streben läßt vorausſetzen, daß auch dem Menſchen die innere Einheit fehle, welche der Ehrgeiz und die ihn begleitende Berechnung dem ſittlichen Charakter ſo wenig als dem künſtleriſchen zu geben vermag; und die Widerſprüche in Voglers Leben und Weſen, welche nicht etwa nur die ſich entgegenſtehenden Urtheile verſchiedener Perſonen, ſondern auch ſeine Anhänger bezeugen, erſcheinen ebenſo begreiflich, wie die Widerſprüche ſeiner künſtleriſchen Natur."

Vogler, Johann Caspar, geb. zu Haußen im Schwarzburgiſchen im Mai des Jahres 1698, war ein Schüler von Sebaſtian Bach, der ihn für den größten Meiſter erklärte, den er je auf der Orgel gebildet. Er war von 1715 an Organiſt zu Stadt-Ilm; 1721 aber wurde er als Hoforganiſt nach Weimar berufen. 1735 ſollte er nach abgelegter Probe unter ſehr vortheilhaften Bedingungen Organiſt an der Marktkirche zu Hannover werden, erhielt aber vom Herzog von Weimar ſeinen Abſchied nicht, ſondern wurde vielmehr von demſelben, um ihn an Weimar zu feſſeln, zum Bürgermeiſter dieſer Stadt ernannt. Geſt. iſt er im J. 1765. — Zwei variirte Choräle für die Orgel ſind Alles,

Digitized by Google

was von ihm im Druck erschienen ist; eine Passionsmusik seiner Komposition war handschriftlich bekannt.

Vogt, August Georg, vorzüglicher Oboe-Virtuos, geb. zu Straßburg am 18. März 1781, kam sehr frühzeitig mit seinen Eltern nach Paris und wurde 1796 ins dasige Conservatorium aufgenommen, wo Salentin auf der Oboe und später Rey in der Harmonielehre ihn unterrichteten. Mit mehreren Preisen gekrönt, verließ er die Anstalt, wurde zuerst zweiter Oboist am Théâtre Montansier, dann an der italienischen Oper, machte als Hautboist der Kaisergarde den Feldzug von 1805 mit und wurde nach seiner Rückkehr in Paris am Theater Feydeau erster Oboist. Diese Stelle bekleidete er bis 1814, wo er an seines Lehrers Salentin Stelle als erster Oboist zur großen Oper überging und in diesem Verhältniß bis zu seiner Pensionirung im J. 1835 blieb. Zu bemerken ist noch, daß er seit 1808 am Conservatorium als Oboe-Professor und von 1815 bis 1830 in der Kapelle des Königs angestellt war, ferner, daß er nach seinem Rücktritt von der großen Oper doch immer noch als erster Oboist in den Conservatoire-Konzerten mitwirkte. Dies war noch im J. 1843 der Fall. — Konzerte und Variationen für Oboe, Harmoniemusikstücke ꝛc. sind von ihm im Druck erschienen.

Vogt, Johann, geb. den 17. Januar 1823 zu Groß-Tinz, einem Dorfe in Schlesien (liegnitzer Kreis), als der Sohn eines Müllers, besuchte bis in sein 15tes Jahr die Schule seines Geburtsortes, hatte bis dahin auch im Klavier- und Orgelspielen schon eine leidliche Fertigkeit erlangt und kam mit 17 Jahren auf das Seminar in Bunzlau, nachdem er ziemlich zwei Jahre in Kunzendorf stellvertretender Lehrer gewesen. Im 21sten Jahre verließ er das bunzlauer Seminar, that dann eine Zeit lang in Liegnitz Militärdienste und bekleidete hierauf bis in sein 23stes Jahr in Seifersdorf und Parchwitz Hülfslehrerstellen. Trotz eifrigster Bemühungen war es ihm nicht möglich, eine etwas besser dotirte und größere Wirksamkeit umfassende Stelle zu erlangen; mißmuthig darüber, beschloß er, dem Lehrerstande gänzlich zu entsagen und sich der Musik, die er stets mit Vorliebe und unter mannichfachen, seinem Talente widerfahrenen Aufmunterungen getrieben hatte, ausschließlich zu widmen. Mit 23 Jahren ging er demzufolge nach Berlin, hatte hier anfangs mit drückenden Nahrungssorgen zu kämpfen, rang sich aber durch und machte unter Marx, Grell und Bach in Harmonielehre und Komposition, bei Kilitschky im Klavier- und bei dem schon erwähnten Bach im Orgelspielen Studien. Im Herbst 1847 verließ er Berlin, reiste Konzerte gebend in Schlesien herum, und ging nach Ausbruch der Revolution im J. 1848 zu seinem Vater nach Groß-Tinz, wo er sich fleißig mit Komponiren beschäftigte. Bei der Einweihung der Ortsorgel lernte er Hesse und Seydel genauer kennen, und diese vermochten ihn, sich nach Breslau zu wenden, wo er dann auch, hauptsächlich Musikstunden gebend, bis ins Jahr 1851 verweilte. Zu dieser Zeit rieth ihm ein Verwandter Ad. Henselts, nach Petersburg zu gehen, gab ihm Empfehlungen an den genannten Klavierspieler, und wirklich machte sich V. auch noch im Dezember des Jahres 1851 nach der russischen Hauptstadt auf den Weg. Dort angekommen, verschaffte ihm Henselt nach einiger Zeit verschie-

Digitized by Google

dene Lektionen; diese vermehrten sich, sowie er auch als ausübender Musiker — Klavierspieler und Komponist — sich mehr und mehr in Achtung zu setzen wußte, und so blieb er denn bis auf den heutigen Tag in Petersburg, jedoch seit 1855 verschiedentlich längere Reisen machend, die ihn nach Deutschland, Schweden, Dänemark und Norwegen, nach Paris und London führten, und die er zur Bekanntmachung seiner Kompositionen benutzte. Von diesen ist in erster Reihe sein Oratorium „Die Erweckung des Lazarus" zu nennen, welches er 1858 in Berlin und Liegnitz mit Beifall zur Aufführung brachte, und welches die Eigenschaften seines Talentes — ein gemüthliches Empfinden, frisches und ungezwungenes melodisches und harmonisches Wesen, und vor allen Dingen eine kontrapunktische Gewandtheit, wie sie heutzutage selten ist — am besten und vorwiegendsten an den Tag legt. Von seinen übrigen Arbeiten ist noch nicht viel im Druck erschienen; wir kennen davon nur: ein Klaviertrio, verschiedene Salon- und Charakterstücke und Fugen für ein und zwei Klaviere (sehr empfehlenswerth).

Voigt, Johann Georg Hermann, geb. zu Osterwiek bei Halberstadt am 14. Mai 1769 als der Sohn eines Stadtmusikus, der ihn aber nicht selber in der Musik unterrichtete, sondern ihn 1776 dem Stadtmusikus Rose in Quedlinburg übergab, welcher ihn bis 1780 besonders im Violin- und Klavierspielen unterwies; nach Rose's Tode setzte dessen Sohn, Organist in Quedlinburg, den Unterricht fort und fügte insbesondere noch die Unterweisung auf der Orgel und im Generalbaß hinzu. Mit der Zeit waren übrigens Orgel und Violoncell V's Hauptinstrumente geworden. 1788 ging er nach Leipzig, wo er bald eine Anstellung bei dem sogen. großen Konzert erhielt, nahm darauf 1790 die Stelle als Schloßorganist in Zeitz an, kehrte aber schon 1791 wieder nach Leipzig zurück, um die Stelle als Organist an der Peterskirche und erster Violoncellist am großen Konzert zu übernehmen. 1802 ward er Organist an der Thomaskirche, und gestorben ist er als solcher am 24. Februar 1811. — Herausgekommen sind von ihm: Streichquartette und Trio's, Violoncell-, Violin- und Klaviersachen, ein Konzert für Bratsche ꝛc. — Sein Sohn, Carl Ludwig, 1790 in Zeitz geboren, erhielt von ihm Unterricht auf dem Violoncell, ging 1811 noch einige Zeit zu Dotzauer nach Dresden und wurde dann seines Vaters Nachfolger als Violoncellist am leipziger Konzertorchester. Sein Spiel wurde früher sehr gerühmt; als Solist jedoch ist er seit 1826 nicht mehr öffentlich aufgetreten. Gestochen sind von ihm Violoncellsachen verschiedener Art und Lieder für eine Singstimme.

Volckert, Franz, Organist an der Kirche des Schottenstiftes und Kapellmeister am leopoldstädter Theater in Wien, lieferte von 1810 bis gegen 1830 die Musiken zu einer Masse von Zauberpossen, Pantomimen, Melodramen u. s. w., die sich großer Beliebtheit erfreuten; auch sind von ihm Klavier- und Orgelsachen im Druck erschienen. Gestorben ist er zu Wien im J. 1845.

Volckland, Franz, berühmter Orgelbauer aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, lebte zu Erfurt und baute für verschiedene Kirchen dieser Stadt, sowie für die anderer thüringischer Orte sehr geschätzte Orgelwerke.

Digitized by Google

Volckmar, Adam Valentin, geb. den 6. März 1770 zu Schmalkalden, zeigte frühzeitig musikalische Anlagen und wurde diesen zufolge dem Organisten Joh. Gottfried Bierling als Schüler übergeben. Auf die Empfehlung desselben kam er nach Beendigung seiner Musikstudien als Musikmeister zu dem Landgrafen von Rotenburg, wurde dann 1805 nach Hersfeld an der Fulda als Stifts- und Stadtorganist berufen, und kam endlich im J. 1817 nach Rinteln als Organist an der Hauptkirche und Gesanglehrer am Gymnasium. Noch zu Anfang der 40er Jahre war er daselbst in Wirksamkeit. Von seinen zahlreichen Kompositionen fast aller Gattungen sind nur einige Sonaten für Klavier mit Begleitung von Violine und Violoncello, mehrere Vokal- und Orgelsachen im Druck erschienen.

Volckmar, A. V. Wilhelm, Sohn des Vorhergehenden, geb. am 26. Dezember 1812 zu Hersfeld, erhielt von seinem achten Jahre an von seinem Vater Unterricht im Klavier- und später im Orgelspielen und der Theorie; daneben wanderte er zwei Mal die Woche nach Bückeburg, wo er beim Konzertmeister Lüpke Violin-Unterricht nahm; auf dem Violoncell und mehreren anderen Instrumenten übte er sich ohne fremde Unterweisung. Nach Absolvirung des Gymnasiums in Rinteln (wohin er mit seinem Vater 1817 gekommen war, s. oben), gab er daselbst Musikunterricht, gründete und dirigirte eine Liedertafel, war auch ein Jahr lang stellvertretender Organist an der reformirten Kirche und wurde dann auf Kosten der kurhessischen Regierung auf das Seminar nach Soest geschickt, um daselbst die Art der Ertheilung des Musikunterrichts kennen zu lernen. Nachdem er von 1834 bis 1835 als Hauslehrer bei einer Familie im Braunschweigischen und dann als Hülfslehrer am Seminar in Kassel gewirkt hatte, wurde er noch gegen Ende des Jahres 1835 als Musiklehrer am Seminar in Homberg angestellt, wo er wahrscheinlich gegenwärtig noch ist. — Herausgegeben hat V. verschiedene Orgelsachen, eine Orgelschule, ein Choralbuch, eine Violinschule für Seminarien, ein Lehrbuch der Harmonie ꝛc.

Volkmann, Robert, geb. am 6. April 1815 zu Lommatzsch im Königreich Sachsen, wo sein Vater Kantor war. Obwohl er schon früh viel Talent zur Musik zeigte, waren doch äußere Hindernisse der Grund, warum er erst später die Tonkunst zu seinem Berufe wählte. Musikdirektor Anacker in Freiburg war es, welcher diesen Entschluß herbeiführte, und V. ging nach Leipzig, wo er beim Organisten C. F. Becker Unterricht im Orgelspielen und in der Theorie nahm. Bei den vielfachen Eindrücken, welche diese damals durch Mendelssohn in höchster Blüthe stehende Musikstadt auf den jungen strebsamen Tonsetzer ausübte, geschah es, daß V. aus seiner bisherigen beschränkten Thätigkeit heraustrat und anfing, die Tonkunst im weitern Umkreise in sich aufzunehmen. „Sechs Phantasiebilder für Klavier" waren das erste Werk, welches V. herausgab. Bald darauf verließ er Leipzig und begab sich nach Pesth, wo er viel komponirte und auch Einiges zur Aufführung brachte. Allgemeiner bekannt machte ihn sein B-Moll-Trio (für Klavier, Violine und Violoncell), und Liszt war es, welcher für dieses Werk besonderes Interesse zeigte. Bald wurden V's Werke, namentlich auch seine Streichquartette, mit Beifall da und dort aufgeführt, und diese letzteren

Digitized by Google

führten ihn auf die günstigste Weise auch in Wien ein, wo das G-Moll-Quartett sich eines lebhaften Erfolges erfreute. V. lebte in Folge dieses Ereignisses mehrere Jahre in Wien, ging aber vor einigen Jahren wieder nach Pesth zurück, wo er auch gegenwärtig noch weilt. (Vergl. „Deutsche Musikzeitung", Jahrg. I. [1860] S. 12.) — V. ist unleugbar eins der gewichtigsten Talente unserer jüngeren Komponisten-Generation, das neben Begabung und Streben auch ehrenwerthe künstlerische Durchbildung bekundet. In seinen ersten Werken macht sich noch viel Unvermitteltes, Zerrissenes und Excentrisches breit; im weitern Verlauf seines Produzirens ist er jedoch ruhiger und geebneter geworden. Eine gewisse Sprödigkeit der Erfindung dürfte wohl dasjenige sein, was einer allgemeineren Verbreitung seiner Kompositionen am meisten im Wege steht. Erschienen sind bis jetzt an die vierzig Werke V's — fünf Streichquartette, zwei Trio's für Klavier, Violine und Violoncell, zwei Messen für Männerstimmen, ein Violoncell-Konzert, Stücke für Klavier und Violine und Klavier und Violoncell, eine Klaviersonate, Salon- und Charakterstücke für Klavier, Lieder und Gesänge (ein- und mehrstimmige).

Volkmar, Tobias, geb. zu Reichenstein in Schlesien am 18. März 1678, erhielt den ersten Unterricht im Gesang beim Kantor Reysing daselbst, im Klavierspielen und auf anderen Instrumenten beim Organisten Burrmann in Goldberg, und studirte später die Komposition bei dem berühmten Johann Krieger in Zittau. Nachdem er auch noch in Königsberg Philosophie studirt hatte, kehrte er in seine Heimath zurück, wurde 1700 Organist zu Geibsdorf bei Lauban und 1710 Kantor und Musikdirektor an der Kreuzkirche zu Hirschberg. Hier starb er am 22. April 1756, den Ruf eines bedeutenden Kirchenkomponisten hinterlassend. Eine Sammlung geistlicher Lieder für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung ist das Einzige, was von ihm in den Druck gegeben worden ist (Hirschberg, 1723).

Volkslieder, sind nach Wort und Weise aus dem Volke hervorgegangene (oder für das Volk erfundene), dessen Denken und Fühlen, überhaupt dessen nationalen Charakter wiederspiegelnde und sich meist durch Tradition von Generation zu Generation fortpflanzende Lieder. Diejenigen Volkslieder, welche mehr äußerlichen Anlässen, z. E. Volksfesten, Kriegszügen u. s. w., ihre Entstehung verdanken, nennt man speziell Nationallieder.

Vollkommene Konsonanzen, s. Konsonanz.

Vollkommener Schluß, s. Kadenz und Tonschluß.

Vollweiler, G. J., geb. 1770, lebte und wirkte eine lange Zeit als Musik- und Kompositionslehrer zu Frankfurt a. M., ging aber dann nach Heidelberg und starb hier am 17. November 1847. Er war einer der gründlichsten deutschen Theoretiker und wurde als Lehrer hoch gerühmt. Einer seiner namhaftesten Schüler ist Georg Aloys Schmitt, dann auch sein Sohn

Vollweiler, Carl, geb. zu Offenbach im J. 1813, welcher nachgehends als Musiklehrer nach Petersburg ging und sich durch tüchtige Kompositionen — Sinfonien, Streich-Quartette und Quintette, Klaviersachen, Lieder u. s. w. —

Digitized by Google

bekannt machte. Von Petersburg nach Heidelberg gekommen, um seinen Vater noch einmal zu sehen, starb er noch vor demselben am 27. Januar 1847.

Volte, der Name eines längst veralteten Tanzes, der in die Kategorie der Gaillarden gehörte und dessen Melodie stets im Dreivierteltakt stand.

Volti (ital.) — wende um, dasselbe was das lateinische verte, eine Gewohnheitsbezeichnung der Notenschreiber und Notenstecher, welche das Wort an das Ende der Notenseiten setzen, um damit anzudeuten, daß das Stück noch nicht zu Ende ist, sondern daß der Vortragende das Blatt umwenden soll. Gewöhnlich wird auch das Wort **subito** = schnell, hinzugefügt, also **Volti subito** = wende schnell um (abgekürzt V. S.). In neuerer Zeit sieht man, wenigstens bei gestochenen Musikalien, von dieser Bezeichnung ab.

Volumier (spr. Wolümjeh), Jean Baptiste, im Anfang des vorigen Jahrhunderts Konzert- und Balletmeister in Berlin, kam dann 1706 in denselben Eigenschaften an den Hof nach Dresden, und starb in dieser Stadt am 7. Oktober 1728. Er wurde von seinen Zeitgenossen für einen bedeutenden Violinspieler gehalten, hat auch verschiedene Ballette komponirt.

Vorausnahme, s. Anticipation.

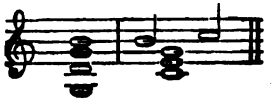
Vorbereitung, dasjenige harmonische Verfahren, vermöge dessen man denjenigen Ton, der in einem Akkord als Dissonanz auftritt, in dem vorhergehenden als Konsonanz hören läßt, und zwar auch in ein und derselben Stimme, in welcher derselbe als Dissonanz auftritt. Ist z. B. im Alt eines Akkordes eine Dissonanz enthalten, so darf die Vorbereitung oder die Wahrnehmung jenes dissonirenden Tones als Konsonanz im vorhergehenden Akkorde, nicht etwa im Sopran oder Tenor, sondern sie muß ebenfalls im Alt geschehen. Weiteres über diesen Gegenstand gehört in ein Lehrbuch der Harmonielehre; hier wollen wir nur noch bemerken, daß in der sogen. strengen Schreibart die vorbereitenden Intervalle jedes Mal an die dissonirenden gebunden sind; nicht immer ist dies der Fall in der freien Schreibart.

Vorhalt, ist die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Akkorde in einen andern Akkord, in dem dieser eine oder diese mehreren Töne nicht heimisch sind. Wir sehen hier:

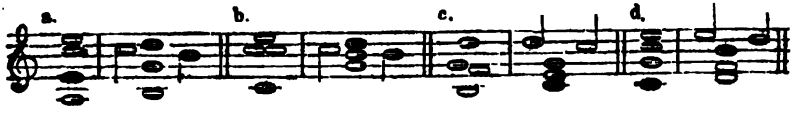
bei a zwei Akkorde; der im ersten enthaltene Ton g ist im zweiten ebenfalls vorhanden und sogar mit dem ersten g verbunden. Demungeachtet ist g kein Vorhalt, denn er gehört eben sowohl dem zweiten Akkorde als dem ersten an. Bei b sollen dieselben Akkorde erscheinen: c—e—g und g—h—d. Allein die zweite Stimme hält ihr c aus dem ersten Akkorde auch im zweiten fest, obgleich es zu diesem gar nicht gehört, gar nicht in ihr vorhanden ist. Hier haben wir einen Vorhalt. — Folgende Erläuterungen knüpfen wir an den obigen Fall: 1) Da c dem Akkord g—h—d fremd ist, so muß sein Erscheinen in ihm befremden, es muß der Vorhaltston mit dem Akkorde, in welchem er auftritt, in

Digitized by Google

Widerſpruch treten. — 2) Der fremde Ton würde im neuen Akkorde unbegreiflich, widerſinnig erſcheinen, wüßten wir nicht, daß er ein Ueberbleibſel aus dem vorigen Akkorde iſt. Dieſes Vorhandengeweſenſein erklärt uns ſein Daſein im fremden Akkorde und verſöhnt uns dadurch mit dieſem Daſein; daher heißt es die Vorbereitung des Vorhalts. — 3) Gleichwohl beſteht der Widerſpruch fort; der zweite Akkord (bei b) iſt durch den fremden Ton geſtört und muß verſöhnt werden. Dies geſchieht, indem die vorhaltende Stimme, wie wir bei c ſehen, ihren fremden Ton aufgiebt und dafür den akkordeigenen Ton nimmt, den ſie gleich von Anfang hätte nehmen ſollen, alſo daß ſie im obigen Falle von c nach h geht und damit in die Harmonie g—h—d eintritt. Dies nennt man die Auflöſung des Vorhalts; ſie gewährt die letzte und genügendſte Ausſöhnung mit dem vorherigen Widerſpruch zwiſchen Vorhalt und Akkord, indem ſie ihn aufhebt und thatſächlich erklärt. — 4) Wir haben im obigen Falle c einen Vorhaltston geſehen, der über dem Akkordtone liegt und ſich in demſelben auflöſt, indem er zu ihm hinabgeht. Es iſt aber auch das Umgekehrte möglich:



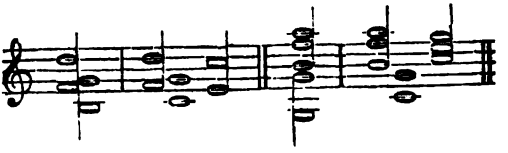
Es folgen hier einander die Akkorde g—h—d und c—e—g. Allein aus dem erſten derſelben bleibt ein Ton, h, in den folgenden Akkord hinein liegen, wird alſo Vorhalt und löſt ſich in denjenigen Ton auf (in c), der gleich anfangs mit der Harmonie c—e—g hätte erwartet werden ſollen. Auch hier iſt alſo ein Widerſpruch vorhanden zwiſchen dem Akkord c—e—g und dem ihm fremden Ton h, der aus dem vorigen Akkord ſtehen geblieben; auch hier iſt die fremde Erſcheinung durch Vorbereitung und Auflöſung vermittelt und mit der Harmonie ausgeſöhnt. Gleichwohl wird man dieſe Art von Vorhalten herber finden, als die erſtere, wahrſcheinlich weil die aufwärts gehende Auflöſung weniger mild und beruhigend, alſo weniger ihrem Zweck entſprechend iſt, als die abwärts gehende. Wir nennen die erſteren Vorhalte Vorhalte von oben, die letzteren Vorhalte von unten. — 5) Es iſt uns ſchon bemerklich geworden, daß der Vorhaltston im Widerſpruch ſteht mit dem Akkord, in dem er fremd auftritt. Genauer angeſehen, iſt dieſer Widerſpruch am ſchärfſten zwiſchen dem Vorhaltston und dem durch ihn von ſeiner Stelle verdrängten oder vielmehr zurückgehaltenen Tone, z. B. oben bei b und c zwiſchem dem Vorhalte c und dem durch ihn zurückgedrängten Akkordton h. Hieraus folgt, daß man nicht ohne Herbigkeit den Vorhalt und den zurückgedrängten Ton zugleich hören laſſen kann, und daß das Widergefühl den höchſten Grad erreicht, wenn beide dicht neben einander erſcheinen. Erſteres ſehen wir hier



Digitized by Google

bei a, letzteres bei b vor uns. Nur der Vorhalt der Oktave über dem gleichzeitig einſetzenden Grundton, wie bei c, iſt unverletzend; auch die Stellung beider Widerſpruchs-Elemente in die von einander entfernten Außenſtimmen, wie bei d, mildert das Herbe des Widerſpruchs. — 6) Hiervon abgeſehen, kann jedes Intervall eines Akkords zum Vorhalt im andern Akkord, und jedes Intervall des letztern durch einen Vorhalt zurückgehalten werden, wofern nur die Bedingungen der Vorbereitung und Auflöſung ſich erfüllen laſſen. Auch der Grundton eines Akkordes kann durch einen Vorhalt zurückgehalten werden, z. B.

nur daß dadurch der Akkord ſchärfer affizirt, gleichſam in ſeinem Grunde wankend erſcheint. Es können daher — 7) auch in jeder Stimme Vorhalte erſcheinen (hier z. B. war ein Vorhalt in der Unterſtimme, oben bei a und b in in der zweiten, bei c und d in der Oberſtimme), folglich auch — 8) in zwei und mehr Stimmen zugleich, und von oben und unten zugleich:



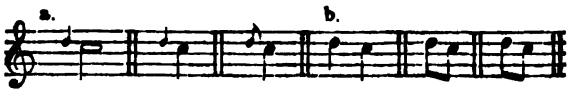
Dies ſind die Grundverhältniſſe der Vorhalte. Von ihnen kann in mannichfacher Hinſicht abgewichen werden. Man kann die Vorbereitung ganz unterlaſſen oder in eine andere Stimme legen, man kann die Auflöſung durch einen dazwiſchen geſchobenen harmoniſchen Beiton u. ſ. w. verzögern oder auf einen dritten Akkord verlegen, und was dergleichen mehr. Weiteres und Breiteres hierüber, wie über die Vorhalte überhaupt, ſuche man in Lehrbüchern der Harmonielehre.

Vorſänger, entweder daſſelbe, was Chorpräfekt und Kantor (ſ. d.), oder bei Kirchen- und Schulchören derjenige beſonders feſte, tüchtig muſikaliſche Sänger in einer Stimme, der den Uebrigen zur Stütze dient, auf den ſie ſich beziehentlich des Einſetzens, des richtigen Tempo-Nehmens u. ſ. w. verlaſſen können. — Bei den Juden iſt Vorſänger derjenige liturgiſche Sänger, welcher die Gebete pſalmodirend anſtimmt, in welche dann die Gemeinde einfällt.

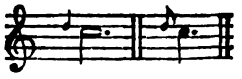
Vorſchlag, ital. Appoggiatura (ſpr. Appodſcha—), franz. früher Porte de voix (ſpr. Port' de woah), jetzt Appogiature (ſpr. Appoſchiatühr') genannt, ein gleichſam zufällig oder beiläufig einem Melodieton (Hauptton) vorangeſchickter, mit kleiner Schrift notirter Ton. Man hat zweierlei Vorſchläge zu unterſcheiden, lange und kurze. Der lange Vorſchlag wird der Geltung nach eben ſo groß oder halb ſo groß geſchrieben, als die Note, vor der er ſteht. Vor einer Viertelnote wird er alſo wie ein Viertel oder Achtel, vor einer Achtelnote wie ein Achtel oder Sechszehntel geſchrieben. Ein ſolcher Vorſchlag gilt jeder Zeit die Hälfte der Note, vor der er ſteht; folglich bleibt der Hauptnote nur

Digitized by Google

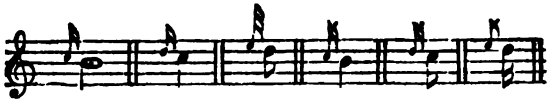
die Hälfte ihres Werthes übrig. Es werden alſo dieſe Noten mit Vorſchlägen — bei a in folgendem Beiſpiel —:



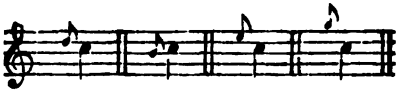
ſo wie bei b geſpielt. Tritt ein langer Vorſchlag vor eine durch einen Punkt vergrößerte Note, ſo nimmt er den ganzen Werth der Note an, und dem Haupttон bleibt der Werth des Punktes. So gilt von dieſen Vorſchlägen:



der erſte zwei und die Note ein Viertel, der andere zwei und die Note ſelbſt ein Achtel. — Der kurze Vorſchlag wird kürzer geſchrieben als der lange, z. B. vor einem Viertel wie ein Sechszehntel, vor einem Achtel wie ein Zwei- unddreißigſtel, oder man ſchreibt ihn ohne alle Rückſicht auf den Werth der Note, vor der er ſteht, wie ein Achtel oder Sechszehntel mit durchſtrichener Fahne:

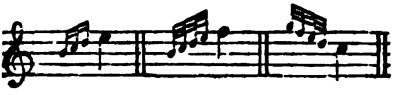


Er hat gar keine beſtimmte Geltung, ſondern wird nur ganz kurz vor dem Haupttон angegeben; ſein unbeſtimmter Werth geht alſo von der voranſtehenden Note ab. Gewöhnlich wird zum Vorſchlag der nächſte über oder unter der Hauptnote ſtehende Ton, bisweilen auch ein entfernterer, z. B.:



genommen; letzteres meiſt nur, wenn es ein kurzer Vorſchlag ſein ſoll. — Eine Vereinigung zweier kurzer Vorſchlagsnoten vor einer Hauptnote

heißt ein Doppel-Vorſchlag, welcher ebenfalls keine beſtimmte Geltung hat und deſſen unbeſtimmter Werth von der voranſtehenden Note abgeht. — Endlich giebt es noch Vorſchläge, die aus mehr als zwei Noten beſtehen, z. B.



und man könnte ſie vielleicht erweiterte Vorſchläge nennen.

Vorſetzbrett, iſt dasjenige Stück Brett, welches über der Klaviatur der Orgel oder zwiſchen den verſchiedenen Klavieren derſelben ſenkrecht eingeſchoben oder angeſchraubt wird, und verhindert, daß man die Abſtrakten ſieht oder dieſe be-

Digitized by Google

schädigen ꝛc. kann. Auch die übrigen Klavierinstrumente haben ein oft vielfach verziertes Vorsetzbrett über den Tasten, das die innere Struktur verbirgt, aber weggenommen werden kann, wenn man zu dieser gelangen will.

Vorspiel, s. Praeludium.

Vorspieler, eigentlich so viel wie Konzertmeister (s. d.); dann pflegt man auch überhaupt denjenigen so zu nennen, welcher beim Bogenquartett im Orchester als Erster am ersten Pulte spielt, und man spricht so von einem Vorspieler bei der zweiten Geige, bei der Bratsche u. s. w.

Vortrag, in der Musik die Art und Weise, ein Tonstück mittels der Singstimme oder eines Instruments auszuführen. — Zum richtigen Vortrag gehört vor Allem eine reine und sichere Intonation, Festigkeit und Genauigkeit in Beobachtung des Taktes und genaue Beobachtung der sogen. Vortragszeichen und des Tempo, in welchem ein Tonstück auszuführen ist. Ein schöner und geistreicher Vortrag tritt erst dann ein, wenn der Vortragende den Geist der Komposition studirt hat und ihm die geistige Intention des Tonstücks klar geworden ist. Im letzteren Falle, welcher besonders beim Vortrag eines Solo eintreten muß, nimmt der Sänger oder Spieler ganz besonders Rücksicht auf Accentuation und Mannichfaltigkeit des Vortrags, und beschränkt sich nicht allein auf die angegebenen Vortragszeichen, sondern thut nach eigenem Geschmack hinzu, was die Wirkung verstärken kann. Hier tritt auch — wenn auch immer in Grenzen, die der gute Geschmack vorschreibt — das Hinzuthun von Verzierungen, der Gebrauch des Tempo rubato, des Beschleunigens und Verzögerns des Zeitmaßes u. s. w. ein.

Vortragszeichen, sind theils Wörter, theils Zeichen, welche den Noten beigefügt sind, um den Grad der Stärke und Schwäche, das Aneinanderziehen und Abstoßen der Töne, das Anschwellen und Abnehmen der Klangstärke, das Verzögern und Beschleunigen des Zeitmaßes, die besondere Accentuirung des Tones u. s. w. zu bezeichnen. Zu bemerken ist hierbei, daß die Wörter meistens abgekürzt erscheinen, und dadurch eben gewissermaßen zu Zeichen werden; z. B. f statt forte, p statt piano, rit. statt ritenuto oder ritardando u. s. w. Auch gehören zu den Vortragszeichen die Ausdrücke, welche die Art und Weise charakterisiren, in der einzelne Stellen vorgetragen werden sollen, z. B. veloce, leggieramente, dolce, con grazia, amabile und viele andere mehr. Sogar sind auch, wenn man will, in einem weitern Sinne die Tempo-Ueberschriften, als: Allegro, Presto, Adagio, Largo u. s. w. zu den Vortragszeichen zu rechnen, denn sie beziehen sich ja auch auf ein Moment des Vortrags: die Bewegung in ihren verschiedenen Graden und Abstufungen.

Vorzeichnung, s. Versetzungszeichen. Ihren Grund hat die Vorzeichnung in der Natur der Tonleiter und dem Umstande, daß sich auf jeder Stufe einer Oktave eine eigene Tonleiter bilden läßt. S. Tonart und Tonleiter. Die Vorzeichnung der Tonarten ist in den besonderen Artikeln derselben angegeben worden. — Wenn man will, gehören auch zur Vorzeichnung die Schlüssel und Taktzeichen.

Voss, Carl, geb. 1810 zu Strelitz, früher in Berlin, jetzt vorwiegend in

Digitized by Google

Paris lebend, ein fruchtbarer Klavierkomponiſt, der aber ausſchließlich mit ſeinen Erzeugniſſen an den flachſten Dilettantismus appellirt und höheres Kunſtſtreben total ignorirt. Die Zahl ſeiner im Druck erſchienenen Sachen geht in die Hunderte.

Voſſius (latiniſirt für Voſſ), Iſaak, berühmter Philologe, geb. zu Leyden im J. 1618 und geſt. als Kanonikus zu Windſor am 21. Februar 1689, iſt hier anzuführen wegen ſeiner Schrift „De poematum cantu et viribus rhythmi“ (Oxford, 1673), in der er, außer von der griechiſchen Rhythmik, auch von der Muſik der Griechen überhaupt und deren muſikaliſchen Inſtrumenten handelt.

Vox (lat.) — Stimme (ſ. d.). — Vox humana — Menſchenſtimme, iſt auch ein Orgelregiſter, das zum Schnarr- oder Zungenwerke gehört, durch welches der Ton der menſchlichen Stimme nachgeahmt werden ſoll, und das meiſt zu 8′ disponirt wird. Der Ton dieſes Regiſters kann bei guter Bearbeitung der Pfeifen von ſehr angenehmer Wirkung ſein; er iſt ſanfter als der Ton irgend eines andern Schnarrwerks in der Orgel. Gewöhnlich reicht das Regiſter nicht durch das ganze Manual, ſondern nur vom kleinen g bis zum dreigeſtrichenen c.

Vrugt, W. P. C. de, geb. 1799 zu Amſterdam, war anfänglich Kaufmann, beſaß aber eine ausgezeichnet ſchöne Tenorſtimme, die er tüchtig ausgebildet hatte. Nachdem er durch Unglücksfälle bankerott geworden, benutzten ſeine Gläubiger ſein Talent, indem ſie ihn in allen holländiſchen Städten Konzerte geben ließen, wobei ſie durch reiche Einnahmen ſehr bald zu ihrem Gelde kamen. Von 1830 an machte V. eine mehrjährige große Kunſtreiſe durch Deutſchland nach Rußland. Die Wirkung ſeines Geſanges wollte man durch ſeinen manierirten, überſchwänglichen Vortrag beeinträchtigt ſehen; Klang der Stimme und Biegſamkeit derſelben fanden ſonſt allgemeinſte Anerkennung.

Vuigliart oder Vuillaert, ſ. Willaert.

Vulpius, Melchior, berühmter Kirchentonſetzer, geb. 1560 zu Waſungen bei Henneberg, wurde 1600 Kantor in Weimar und ſtarb daſelbſt im J. 1616. Verſchiedene Sammlungen Kirchengeſänge ſind von ihm in den Druck gegeben worden, und von ſeinen Chorälen werden heut noch geſungen: „Jeſu Leiden, Pein und Tod“ und „Weltlich Ehr, Zeit und Gut“. Er hat auch eine lateiniſch-deutſche Ausgabe des „Compendium musices“ von Heinr. Faber beſorgt (Jena, 1610, nachgehends noch in verſchiedenen anderen Auflagen), dem er eine eigene Lehre von den Intervallen und eine Erklärung der italieniſchen Kunſtausdrücke in der Muſik als Anhang beigab.

Vuylaert, ſ. Willaert.

Digitized by Google

W.

Wach, Carl Gottfried Wilhelm, geb. zu Löbau in der Oberlausitz am 16. September 1755, brachte es auf der Schule daselbst schon im Gesang, Klavier-, Violin- und Flötenspielen so weit, daß er nach Ableben seines Lehrers, des Kantors Zier, die Direktion der Kirchenmusik übernehmen und gegen ein Jahr lang, bis das Kantorat wieder besetzt war, fortführen konnte. 1777 bezog er die Universität Leipzig und studirte drei Jahre lang die Rechte, übte aber dabei stets fleißig Musik, um so mehr, als er durch Unterrichtgeben in derselben vornehmlich sich die Mittel zu seinem Unterhalte erwerben mußte, da seine unbemittelten Eltern ihn wenig oder gar nicht unterstützen konnten. Das steigerte natürlich auch seine Liebe zur Kunst, und als er den akademischen Cursus vollendet hatte, beschloß er, die Musik ganz zu seinem Berufe zu machen.* Er hatte Gelegenheit gefunden, auch auch auf dem Violoncell und dem Contrabaß sich Fertigkeit zu erwerben, welche besonders auf dem letzteren Instrument sehr bedeutend war, und erhielt demzufolge in dem leipziger Kirchen- und Theaterorchester, später auch bei dem sogen. großen Konzert eine Anstellung. Nun studirte er für sich auch die Tonsetzkunst machte 1804 als Contrabassist eine Kunstreise nach Holland, konzertirte auf seinem Rieseninstrumente 1805 in Berlin und lebte, nach Leipzig zurückgekehrt, treu und eifrig seinen Orchesterpflichten. Gest. ist er daselbst erst am 28. Januar 1833. Gegen Ende des vorigen und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts galt er für einen der größten deutschen Contrabaß-Virtuosen; auch hat er sich durch zahlreiche Arrangements von Oratorien, Opern und anderen größeren Musikwerken, die er fünf-, sechs- und siebenstimmig einrichtete, bekannt gemacht.

Wächter, Johann Michael, vortrefflicher Baritonsänger, geb. am 2. März 1796 zu Rappersdorf in Oesterreich, machte seine Schule in Wien, wo er 1816 auch seine theatralische Laufbahn mit vielem Glück eröffnete. 1818 unternahm er seine erste Kunstreise, war von der Zeit an auf mehreren der ersten Bühnen Deutschlands mit bestem Erfolge thätig, erhielt 1824 wieder am Kärnthnerthor-Theater in Wien ein Engagement und folgte endlich 1827 von dort aus einem Rufe nach Dresden, wo er zu Anfang der 40er Jahre noch thätig war, und dann am 26. Mai 1853 starb. — Seine Frau, Therese geborene Wittmann, hat sich als angenehme Sängerin im Soubrettenfache bekannt gemacht. Sie ward am 31. August 1802 zu Wien geb., verheirathete sich 1824 daselbst und ging 1827 mit ihrem Manne nach Dresden, wo sie eine längere Reihe von Jahren an der königl. Oper angestellt war.

Waelrant, Hubert, geb. zu Ath in Belgien, nach Anderen zu Arras im Jahre 1517, ging in seiner Jugend nach Venedig, wo er bei seinem Landsmann

Digitized by Google

Hadrian Willaert die Musik studirte und nachgehends auch seine ersten Kompositionen herausgab. Nach Belgien zurückgekehrt, errichtete er 1547 zu Antwerpen eine Musikschule, später in Gemeinschaft mit Jean Laet auch eine Musikalienhandlung, und starb daselbst am 19. November 1595. Er gehörte zu den ausgezeichnetsten Tonsetzern des 16ten Jahrhunderts, und es sind zu Venedig und Antwerpen verschiedene Sammlungen von Motetten und Kanzonen von ihm im Druck erschienen. Ferner wird er als der Erste angegeben, der die Unzulänglichkeit der sechs Guidonischen Silben zur Solmisation erkannte, und daher denselben noch eine siebente (si) zusetzte, auch die Bobisation oder Bocedisation (s. Alphabet) erfand.

Waert oder Waet, auch Wert, Giacches oder Jaquet de, ein niederländischer Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, der beim Kaiser Ferdinand I. als Kapellmeister in Diensten gestanden haben soll. Ebenso wenig aber, wie dieser Umstand ganz sicher ausgemacht ist, ebenso wenig ist es erwiesen, ob Jaquet de Wert und Jachet von Berchem (oder von Mantua) eine und dieselbe Person sind, wie z. E. Fétis anzunehmen geneigt ist. Wie dem auch sei — unter dem Namen Jaquet de Wert oder Waert und Waet sind Messen, Motetten und Madrigalen in verschiedenen Sammlungen zu Venedig und Nürnberg im Druck erschienen, sowie auch mehrere Kollektionen von Madrigalen aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts (z. B. „Il Lauro verde", „Spoglia amorosa") Arbeiten enthalten, die denselben Verfassernamen tragen.

Wagbalken, in Pianoforte's und anderen Klavierinstrumenten derjenige Balken, der unter der Klaviatur hinläuft, auf welchen die Tasten, an kleine Stifte angehängt, ruhen. Der Name Wagbalken kommt daher, weil die Tasten, wenn sie angeschlagen werden, auf diesem Balken sich gleichsam wiegen, indem sie vorn nieder, hinten aber in die Höhe gehen. Die Orgel hat natürlich keinen Wagbalken, weil deren Tasten hinten festliegen und nur vorn sich niederdrücken lassen, um durch die Abstrakten ꝛc. die Ventile aufzuziehen.

Wagenseil, Georg Christoph, geb. zu Wien im J. 1688, bildete sich zu einem vortrefflichen Klavierspieler und unter der Leitung des berühmten Fux auch zu einem wackeren Komponisten. Nachgehends wurde er kaiserl. Kammerkomponist und Hof-Musikmeister (die Kaiserin Maria Theresia war z. E. seine Schülerin) und starb gegen Ende des Jahres 1779 im Alter von 92 Jahren. Bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts gehörten seine Klavier-Kompositionen zu den beliebtesten derartigen Erzeugnissen; gedruckt sind davon: Divertissements, Konzerte, Sonaten für Klavier und Violine, Trio's, Parthien u. s. w. Auch für das Theater hat er sich in der Oper „Sirös" versucht, und Kirchliches hat er Verschiedenes — auch das Oratorium „Gias Rè di Giuda" — geliefert.

Wagner, Carl Jakob, geb. zu Darmstadt am 22. Februar 1772, war zuerst ein Schüler Portmanns und studirte nachgehends noch beim Abt Vogler. 1790 erhielt er eine Anstellung als erster Hornist in der darmstädter Kapelle, wurde um 1805 Konzertmeister in derselben und endlich nach noch einigen Jahren Kapellmeister. Als solcher starb er am 25. November 1822. Für das darmstädter Theater schrieb er die Oper „Chimène" und das Monodram

Digitized by Google

„Adonis“. An Instrumentalsachen sind von ihm im Druck erschienen: einige Sinfonien und Ouverturen, Sonaten für Klavier und Violine, Trio's für Flöte, Violine und Violoncell, 40 Horuduette, kleinere Kompositionen für Klavier und für Flöte und Violine. Endlich hat man von ihm auch ein „Handbuch zum Unterricht für die Tonkunst“ (Darmstadt, 1802; eine Neubearbeitung eines Portmann'schen Werkes) und in der leipz. allgem. mus. Zeiung ist er mit verschiedenen Artikeln auch als musikalischer Schriftsteller aufgetreten.

Wagner, Christian Salomon und Johann Gottlob, zwei Brüder und beide gute Orgel- und Klavierinstrumentenbauer zu Dresden. Johann Gottlob, der Aeltere, welcher 1789 starb, erfand 1774 das Clavecin royal (s. d.). Christian Salomon, geb. 1754, setzte nach des Bruders Tode die Fabrik allein fort, welche sie früher beide zusammen geführt hatten, und standen seine Instrumente in einem sehr guten Rufe.

Wagner, Georg Gottfried, geb. zu Mühlberg am 5. April 1698, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, welcher Kantor in genanntem Orte und später in Wurzen war, besuchte von 1712 bis 1719 die Thomasschule in Leipzig, wo namentlich Kuhnau auf seine musikalische Weiterbildung vortheilhaft einwirkte, und studirte von 1719 ab in Leipzig Theologie, nebenbei jedoch auch in Konzerten mit Beifall auftretend. Auch nach Vollendung seines akademischen Kursus blieb er noch mehrere Jahre in Leipzig, da er durch die Rathschläge des großen Joh. Seb. Bach (der 1723 als Kuhnau's Nachfolger an die Thomasschule gekommen war) noch profitiren wollte, bis er 1726 als Kantor nach Plauen im Vogtlande berufen wurde. Hier ist er wahrscheinlich um 1760 gestorben. Er hat fleißig für Kirche, Kammer und Konzert komponirt. Von seinen Sachen ist indeß wohl Nichts im Druck erschienen.

Wagner, Gotthard, geb. zu Eyding im J. 1679, trat 1700 zu Tegernsee in den Benediktinerorden und starb daselbst 1737, den Ruf eines ausgezeichneten Komponisten hinterlassend. Verschiedene Sammlungen geistlicher, ein- und mehrstimmiger Lieder (mitunter sehr sonderbare Titel führend, als „Marianischer Schwan“, „Marianisches Immerlein“, „Musikalischer Hofgarten“ ꝛc.) sind von ihm in den Druck gegeben worden.

Wagner, Johann Joachim, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als ein berühmter Orgelbauer in Berlin, woselbst auch für verschiedene Kirchen schöne Orgeln von ihm konstruirt wurden, z. E. in der Garnisons-, Marien-, Jerusalemerkirche u. s. w.

Wagner, Johann und Michael, zwei Brüder und beide Orgelbauer und Klavierinstrumentenmacher zu Schmiedefeld bei Henneberg in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Zu Suhla und in der Kreuzkirche zu Dresden bauten sie Orgeln von großer Güte, und auch das Werk in der großen Kirche zu Arnheim, welches über 100,000 Gulden kostete, ist von ihnen 1770 konstruirt. Endlich standen auch ihre Klavierinstrumente in großem Ruf.

Wagner, Richard, oder vollständiger Wilhelm Richard, eine der interessantesten künstlerischen Persönlichkeiten der Gegenwart, theils durch seine literarischen und artistischen Produktionen, theils — und fast mehr noch — durch die

Digitized by Google

Verlag von Robert Schaefer in Dresden

Digitized by Google

Digitized by Google

Bewegung, welche durch diese Produktionen und die ihnen zu Grunde liegenden Theorien in der Kunstwelt hervorgerufen wurde. Er wurde als der Sohn eines Beamten am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren, verlor aber schon ein halbes Jahr nach seiner Geburt den Vater; indeß verheirathete sich die Mutter bald wieder, und zwar mit dem Maler und Schauspieler Geyer (der auch einige Lustspiele geschrieben hat, von denen das eine, „Der bethlehemitische Kindermord", Glück machte), der aber, nachdem die Familie nach Dresden gezogen, ebenfalls nach Verlauf einiger Jahre wieder starb. So entbehrte denn W. bis zu dem Zeitpunkte, wo die Welt die Erziehung des Menschen zu übernehmen pflegt, mehr oder weniger einer männlichen Beaufsichtigung und Leitung seines Thuns und Lassens. W's künstlerischer Trieb machte sich nicht sehr frühzeitig mit jener Entschiedenheit geltend, welche keinen Zweifel über die Wahl des Berufes aufkommen läßt. Dagegen zeigte sich bald jene Vielseitigkeit des Talents, durch die später dieses Künstlers Anschauungen und Bestrebungen in der Sphäre seines Schaffens wesentlich beeinflußt und charakterisirt wurden. Sein Stiefvater bestimmte ihn der Malerei, alsdann trat eine Neigung zur Dichtkunst hervor, und bald darauf gewann wiederum der Entschluß, Musiker werden zu wollen, die Oberhand. So zeigt sich zwar in W's Jugend ein künstlerischer Drang, aber doch nur ein allgemeiner, der die Entscheidung für eine bestimmte Kunst als Lebenszweck erschwerte und als Grundursache für das von W. später ausgesprochene Prinzip des Zusammenfassens der einzelnen Künste im „Kunstwerk der Zukunft" zu betrachten ist. Hierzu kam noch die ausgesprochene Antipathie W's gegen die trockenen Studien der künstlerischen Technik, welche ihn in seinen Neigungen zu dieser oder jener „Sonderkunst" nicht beharren ließ und vielmehr ein mannichfaches Ueberspringen von Einem zum Andern begünstigte. Wie wenig ernstlich übrigens W. in seinen Jugendjahren daran dachte, sich ganz der Kunst zu widmen, geht daraus hervor, daß er während seines Besuches der Kreuzschule in Dresden ein wissenschaftliches Fachstudium zu ergreifen gedachte. Nur nebenher gab er sich dichterischen und musikalischen Versuchen hin, d. h. er klimperte, nachdem er von seinem Hauslehrer einige dürftige Lektionen erhalten hatte, auf dem Klavier herum und entwarf haarsträubende Trauerspiele. — Von Dresden aus kam W. nach Verlauf mehrerer Jahre nach Leipzig, um auf der dortigen Nikolaischule seine Gymnasialbildung zu vollenden, und hier begann sein künstlerischer Trieb sich stärker zu entwickeln. Er vollendete ein in Dresden bereits entworfenes und begonnenes Trauerspiel, und setzte, angeregt durch den Göthe-Beethoven'schen „Egmont", eine Musik dazu, ohne weitere theoretische Kenntnisse zu besitzen, als die ihm ein flüchtiger Einblick in Logier's Generalbaßlehre bot. Die Schwierigkeiten, die ihm diese Arbeit bot, waren weit entfernt, ihn abzuschrecken; er setzte vielmehr seine Kompositionsbestrebungen fort und allmählig setzte sich der Gedanke, Musiker werden zu wollen, immer fester in ihm. Eine Zeit lang genoß er in seinem 16ten Jahre auch die theoretische Unterweisung eines erfahrenen Musikers; die trockenen Studien widerten ihn aber auch bald an und er komponirte wieder auf eigene Hand drauf los. Sein Schulfleiß litt beträchtlich unter diesen musikalischen Bestrebungen; indessen vollendete er mit

Digitized by Google

18 Jahren den Gymnasialkursus, und nun bezog er die Universität in Leipzig, um Philosophie und Aesthetik zu hören, frequentirte jedoch mehr die Kneipen als die Hörsäle, und ließ auch in seinem tollen Studententreiben die Musik liegen. Doch raffte er sich wieder aus dem Taumel auf, dachte wieder ernstlicher an die Tonkunst und empfand das Bedürfniß eines ordentlichen und geregelten theoretischen Studiums, welches er auch bei dem damals an der Thomasschule wirkenden Kantor und Musikdirektor Theodor Weinlig ein halbes Jahr lang durchmachte. Aus dieser Zeit stammt auch eine Klaviersonate, welche bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck erschien. Neben manchen anderen Arbeiten hatte er bis zum Sommer 1832 auch eine Sinfonie fertig gemacht, welche er auf einer Reise nach Wien und Prag mitnahm, und die er auch in letzterer Stadt, von den Zöglingen des Conservatoriums aufgeführt, hörte. Eine Frucht dieser Reise war ferner ein von ihm gedichteter Operntext, „Die Hochzeit", welchen er, nach Leipzig zurückgekehrt, auch in Musik zu setzen anfing, aber nach einiger Zeit wieder liegen ließ. Im Januar 1833 wurde seine Sinfonie in einem der leipziger Gewandhaus-Konzerte aufgeführt und erhielt ziemlichen Beifall. Kurze Zeit darauf reiste er nach Würzburg, wo ein Bruder von ihm Sänger war, blieb das ganze Jahr 1833 dort und komponirte in dieser Zeit eine dreiaktige Oper „Die Feen", zu der er sich den Text nach Gozzi's „Die Frau als Schlange" selbst gemacht hatte, und die in der Musik eine Kopie Webers und Marschners war. Zu Anfang des Jahres 1834 nach Leipzig zurückgekehrt, reichte er sie beim dortigen Theater zur Aufführung ein; sie wurde auch angenommen, kam aber nie auf die Bretter. Im Sommer 1834 trat W. in die praktisch-musikalische Wirksamkeit ein, indem er am Magdeburger Stadttheater Musikdirektor wurde. Diese Stelle bekleidete er bis ins Jahr 1836, und es entstand während dieser Zeit Text und Musik zur Oper „Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo", welche auch kurz vor seinem Weggange von Magdeburg daselbst eine wenn auch nur halb gelungene Aufführung erlebte (im März 1836). Der Stoff dieser Oper war mit einigen Veränderungen Shakespeare's „Maß für Maß" entnommen, die Musik war der Reflex moderner französischer und italienischer Opernweisen. W's äußere Lage war damals traurig: er hatte Thorheiten aller Art begangen und Schulden quälten ihn aufs Bitterste. Das wurde auch nicht besser, als er, nach vergeblichem Bemühen, in Berlin sein „Liebesverbot" zur Aufführung zu bringen, im Sommer 1836 die Musikdirektorstelle am Theater in Königsberg erhalten hatte, noch dazu, da er sich bald darauf auch verheirathete. Ein Jahr lang brachte er in Königsberg zu; Mißlichkeiten und Sorgen ließen ihn aber nicht sehr zum Arbeiten kommen, und eine Ouverture über „Rule Britannia" war das Einzige, was er komponirte. Nach einem Besuche in Dresden im Sommer 1837 ging er im Herbst desselben Jahres nach Riga als Musikdirektor an dem unter Holtei neu eröffneten Theater und blieb in dieser Stellung bis in den Sommer des Jahres 1839, während dieser Zeit außer mehreren Opern-Einlagen auch das Libretto einer zweiaktigen komischen Oper „Die glückliche Bärenfamilie" verfertigend, wovon er aber nur zwei Nummern komponirte, und diejenige Oper beginnend, die später von mannichfacher

Digitized by Google

Bedeutung für die äußere und innere Gestaltung seines Lebens werden sollte, und zu der er schon im Sommer 1837 den Plan gefaßt hatte: „Cola Rienzi, der letzte der Tribunen". Nach Bulwers gleichnamigem Roman verfertigte er sich den Text, und zwei Akte waren bis Frühjahr 1839 fertig komponirt. Nun, da ohnehin sein Kontrakt zu Ende ging, Riga ihm auch gar nicht mehr gefiel, griff er den schon früher gefaßten Plan, nach Paris zu gehen, wieder auf, begab sich im Sommer 1839 zu Schiffe und ging über London nach der französischen Hauptstadt. Ohne im Besitz ausreichender Subsistenzmittel zu sein, wurde der Aufenthalt in derselben für W. eine Quelle materieller Sorgen und Entbehrungen. Sein reger, elastischer Geist leistete jedoch der ihn heimsuchenden Prosa des Lebens kräftigen Widerstand, so daß er nicht allein den „Rienzi" vollendete, sondern auch außerdem noch das Buch und die Musik zu dem „Fliegenden Holländer" fertigte (zu welchem ihm auf der Seereise von Riga aus die Anregung geworden), sowie endlich auch noch einige französische Lieder und eine Ouverture zu „Faust" komponirte. Der „Fliegende Holländer" wurde durch Vermittelung Meyerbeers, der W. überhaupt während seines pariser Aufenthalts mannichfache Beweise eines thatsächlichen Wohlwollens gegeben hatte, von der berliner Hofbühne zur Aufführung angenommen. Fast gleichzeitig erfolgte die Annahme des „Rienzi" von dem dresdener Hoftheater. Diese Ereignisse veranlaßten W. zur Rückkehr nach Deutschland, die im Frühjahr 1842 erfolgte. Er wandte sich zunächst nach Dresden und wohnte dort der ersten im Oktober 1842 bewerkstelligten Aufführung des „Rienzi" bei, welche Oper ihm das Amt eines königl. sächsischen Kapellmeisters (neben Reißiger) eintrug. Der Erfolg des „Rienzi" gab Veranlassung, sehr bald auch den „Fliegenden Holländer" aufzuführen (im Januar 1843), der ebenfalls günstig aufgenommen wurde. Nachdem W. bis zum Jahre 1845 eine Gelegenheitskantate und „Das Liebesmahl der Apostel" (ebenfalls eine Kantate für Männerstimmen mit Orchester) gesetzt hatte, brachte er 1845 seine Oper „Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg", in Dresden zur Aufführung, die aber nur wenig gefiel. Unter mancherlei dramatischen und musikalischen Entwürfen, von denen namentlich „Lohengrin" als nachgehends ausgeführt zu nennen ist, kam der Mai-Aufstand zu Dresden im J. 1849 heran; W. betheiligte sich an demselben und mußte — nach dem bekannten Ausgang der Bewegung — die Flucht ergreifen. Somit schloß natürlich seine Wirksamkeit als königl. sächsischer Kapellmeister. In Weimar, welches er auf seiner Flucht berührte, lernte er zuerst Liszt näher kennen, und durch die Unterstützung desselben gelang es ihm auch, nach Paris zu entkommen. Hier blieb er indeß nicht lange, sondern wandte sich nach Zürich, wo er bis 1858 ziemlich beständig lebte, einen Aufenthalt in London abgerechnet, wohin er berufen wurde, um die philharmonischen Konzerte der Saison von 1855 zu dirigiren. Im J. 1858 ging er auf eine Zeit lang nach Venedig, kehrte 1859 aber wieder nach der Schweiz, resp. nach Bern zurück, und begab sich im J. 1860 nach Paris, wo er zuerst von seinen Kompositionen in Konzerten zu hören gab, dann aber seinen „Tannhäuser" übersetzen und zur Aufführung vorbereiten ließ, welcher auch vor einigen Monaten (im J. 1861) in Scene ging, aber in den

Digitized by Google

drei Vorstellungen, die er erlebte, jedes Mal ausgepfiffen wurde. Wie viel bei diesem Fiasco dem wirklichen Mißfallen und wie viel einer bloßen antideutschen Demonstration zugeschrieben werden muß, ist nicht zu untersuchen. Uebrigens ist W. gegenwärtig noch in Paris, denkt aber, den neuesten Nachrichten zufolge, künftig seinen Wohnsitz in Karlsruhe zu nehmen. Sein engeres Vaterland Sachsen ist ihm annoch verschlossen, während er doch, nach erlittenem Fiasco in Paris, Wien besuchen durfte, wo ihm einige seiner Opern vorgeführt und — im Gegensatz zur französischen Hauptstadt — enthusiastische Ovationen bereitet wurden. — Anlangend W's künstlerische Bestrebungen seit seiner Flucht aus Dresden, ist nachzuholen, daß er in Zürich mit seiner Thätigkeit als Operndichter und Komponist noch die eines ästhetisch-kritischen Schriftstellers vereinigte. In beiden Beziehungen war er sehr fleißig: er vollendete die in Dresden schon begonnene Oper „Lohengrin", schuf dann die Trilogie „Der Nibelungenring", aus den Musikdramen „Die Walküre", „Der junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod" bestehend, nebst einem Vorspiel dazu: „Das Rheingold", welches Vorspiel aber nur erst bis jetzt fertig in Musik gesetzt und auch im Klavierauszug im Druck erschienen ist, und fertigte endlich das musikalische Drama „Tristan und Isolde", von dem ebenfalls Partitur und Klavierauszug erschienen sind. Seine kritisch-ästhetischen Werke sind: „Die Kunst und die Revolution" (Leipzig, 1849), „Das Kunstwerk der Zukunft" (Leipzig, 1850), „Oper und Drama" (Leipzig, 1852), nebst noch einigen kleineren Broschüren, die aber nur Einzelnes aus den genannten größeren Schriften gleichsam näher erörtern. Diese Schriften und die nach den in ihnen enthaltenen Grundsätzen gefertigten Opern sind es, die nun schon seit mehr als einem Dezennium die literarische und künstlerische Welt in Athem erhalten, wobei aber nicht zu übersehen ist, daß Liszt in Weimar es eigentlich war, welcher W. auf den Schild erhoben und eine Partei für ihn organisirt hat. Waren W's Opern bis 1849 ohne große Spuren zu hinterlassen vorübergegangen, und blieb die Ausführung derselben mit einigen wenigen Ausnahmen (z. B. Berlin und Hamburg) nur auf Dresden beschränkt, so gestaltete sich die Sache anders, seitdem Liszt den „Tannhäuser" im Februar 1849 auf der weimarischen Hofbühne zur Aufführung brachte, dann in der Folgezeit den „Fliegenden Holländer" und „Lohengrin" folgen ließ, und in Wort und Schrift endlich für seinen Schützling wirkte und agitirte. Bei seiner Intelligenz und hinreißenden Liebenswürdigkeit ward es ihm nicht schwer, eine Partei um sich zu schaaren, die dem „Kunstwerk der Zukunft", wie W. in seiner gleichnamigen Schrift es hingestellt, die Stätte bereiten hilft und als „Zukunftsmusiker" (wie die Parteigenossen sich selber nennen) die Errungenschaften der künstlerischen „Vergangenheit" in die Acht erklärt und als „überwundenen Standpunkt" verhöhnt. Diesem Parteitreiben, welchem als hauptsächlichstes Organ die „Neue Zeitschrift für Musik" (redigirt von Brendel in Leipzig) dient, konnte nicht ohne günstige Folge auf die Verallgemeinerung des Interesses für W's Bühnenschöpfungen bleiben, und namentlich hat der „Tannhäuser" eine erfolgreiche Rundreise über die meisten deutschen Bühnen gemacht. — Das Beste und Zusammenfassendste, was über W's künstlerische Prinzipien gesagt worden ist, findet sich

Digitized by Google

wohl im zweiten Bande von Julian Schmidts „Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert“. Wir setzen Einiges aus dieser Beurtheilung her. — „Wagners Prinzip beruht auf jenem für exklusive Naturen berechneten Idealismus der Künstlerwelt, den das „Athenäum“, die „Europa“ und die übrigen Zeitschriften der romantischen Schule verkündeten. Gleich ihnen predigt er die Ablösung des Künstlers von allen praktischen Interessen, die Heiligung seines Lebens durch die Ertödtung alles Egoismus und jene strenge Sammlung, mit der die Zerstreutheit der Interessen in unserem Zeitalter in schreiendem Widerspruch steht; gleich ihnen verhöhnt er die sogenannte Burgeoisie, die, in endlichen Interessen befangen, für den reinen Aether der Kunst keinen Sinn hat, und stellt ihr ein ideales Publikum entgegen, welches er Volk nennt. Dieses Volk ist ein Ideal, welches, wie alle Ideale, die widersprechendsten Anforderungen in sich vereinigt: Hochherzigkeit der Gesinnung und Freiheit von allen weltlichen Bedürfnissen, Gefühl der Noth und Verständniß für alle Subtilitäten einer feineren Empfindung. Wenn er das Volk definirt als Inbegriff aller der Menschen, die eine gemeinsame Noth vereinigt, so irrt er, wenn er diesem Volk durch das heitere Spiel einer edeln Kunst die angemessene Erhebung und Läuterung geben will. Das Volk in Noth verlangt eine handgreiflichere Kost; es hält sich an das Christenthum oder den Communismus, an das Versprechen künftiger Genüsse im Himmel oder auf Erden. Das Volk in Noth ist nicht die Welt, in der die Symbole jener vornehmen Kunst ihre Stätte finden. Wohl versteht es die Symbole des Kreuzes und der Guillotine, aber mit den Mythen vom Schwanenritter und vom Venusberg, mit den Mysterien vom heiligen Graal und von den Nornen hat es Nichts zu schaffen ..... — Wagner fordert für sein „Kunstwerk der Zukunft“ das Zusammenwirken aller einzelnen Künste: die Architektur soll ihm ihre Kräfte widmen, die Landschaftsmalerei darin aufgehen, Poesie, Musik und Tanzkunst in harmonischem Zusammenwirken sich daran betheiligen. Er vergißt, daß diese Forderungen sich widersprechen, daß die reichere Entfaltung der Musik eine gewisse Enthaltsamkeit der Poesie verlangt, daß die detaillirte Zeichnung der Charaktere und Leidenschaften eine musikalische Bearbeitung nicht zuläßt, weil der dramatische Realismus und der musikalische Idealismus Dinge sind, die sich in ihrer Ausbildung einander ausschließen; daß jene Oper im reinen und strengen Styl, von der er träumt, eben sowohl die poetische Detaillirung der Situationen und Charaktere, wie die virtuose und in sich selbst abgerundete Entfaltung der musikalischen Mittel ausschließt. Die wahre Kritik geht darauf aus, die Kunstformen streng von einander zu sondern und dadurch rein zu halten. Die romantische Kritik dagegen predigt die Vermischung. Wagner ist nicht bloß in seiner Tendenz Romantiker, sondern auch in der Methode seiner Kritik. Er geht nicht von einem hingebenden Studium des Einzelnen aus, sondern baut vorher das Gerüst seiner Theorien auf und knüpft daran, was ihm paßt. So verkümmert er durch eine falsche Verallgemeinerung fast überall sein Urtheil. Wir begegnen häufig einer glänzenden Darstellung und folgen mit gespannter Erwartung; aber wenn wir an den Punkt gekommen sind, wo der Aufschluß erfolgen soll, bricht er plötzlich ab und geht zu etwas Anderem

Digitized by Google

über, oder er wiederholt die alten Sätze in neuen Wendungen: wo ihm der Gedanke ausgeht, wendet er Bilder an, die zuweilen glücklich gewählt, zuweilen aber auch nichtssagend sind, und gerade in dem Stoff, den er am meisten verstehen sollte, in der Technik, die eine besonnene Auseinandersetzung verlangt, verfällt er in leidenschaftliche Dithyramben, die viel verheißen, aber nichts erfüllen. Auch in dieser Beziehung erinnert seine Kritik an die Schriften der romantischen Schule..... — Wagner verwirft in der Konsequenz seines Systems nicht nur die neuesten Experimente in der Oper, sondern die Oper überhaupt; noch mehr verwirft er die Instrumentalmusik und das Oratorium. Auf der andern Seite erscheint ihm auch das recitirende Drama als ein verfehlter Versuch; noch mehr die übrigen Kunstgattungen der Lyrik und des Epos. Mit der bildenden Kunst macht er denselben kurzen Prozeß. So sieht es fast aus, als ob wir uns bisher nur im Traum mit der Idee gewiegt haben, wir hätten eine Kunst, und als ob wir das Aufblühen einer solchen erst von dem „Kunstwerk der Zukunft" erwarten könnten. Dieses Kunstwerk soll sich von den früheren Versuchen dadurch unterscheiden, daß in ihm, was früher Zweck war, sich bescheidet, Mittel zu werden: Musik, Malerei, Tanz u. s. w. Die Poesie soll sich zwar nur durch diese Mittel äußern, aber sie soll nicht nur der eigentliche Zweck, sondern auch die schöpferische Kraft sein. So soll z. B. die musikalische Ausführung unbedingt aus dem poetischen Inhalt hervorgehen, der nothwendige Ausdruck desselben sein, und nichts anderes geben, als ihn. Das ist ein Rigorismus, bei dem sich sehr viel denken läßt, aber auch nichts; denn betrachten wir Poesie nicht als eine bestimmte Kunstgattung, sondern als einen synonymen Ausdruck für Kunst überhaupt, so wird man nicht leugnen, daß sie nach der Verschiedenheit der sinnlichen Organe auch verschiedene Formen annehmen muß, die sich unmöglich einander decken. Bei einem klassischen Komponisten wird die musikalische Ausführung den Eindruck eines nothwendigen Naturprodukts machen, aber dieser Eindruck ist eine Täuschung. Die Kunst, die Beethoven zu seiner Fidelio-Arie u. s. w. befähigt hat, ist doch eine andere, als die Shakespeare's, und das Eine ist aus dem Anderen nicht herzuleiten. Wagner hat bei seinen „musikalischen Dramen" sowohl durch Text als durch Komposition vielfache Gelegenheit zu gerechtem Tadel geboten; er versteckt dann das Eine durch das Andere; die transscendente „Poesie", die weder in den Worten noch in den Tönen sich vollständig erschöpft, soll ihn der Kritik entziehen. Auch in den Stoffen treffen wir ihn in Uebereinstimmung mit der romantischen Schule. Er findet nicht in der Geschichte, nicht im geselligen Leben der Gegenwart, nicht in novellistisch angelegten Begebenheiten den richtigen Vorwurf für ein Drama, sondern im Mythus, und in dem Mangel einer aus dem Volk hervorgegangenen und in dem Volk lebenden Mythologie sieht er zugleich die Quelle aller Verirrungen in der modernen Kunst. Daß er diesen Mangel auch auf das politische Gebiet überträgt und in der staatlichen Konstituirung der Menschheit den Grund zur Unfähigkeit der modernen Poesie erkennt, weil „Staatsmenschen" ebenso wenig eine Mythologie hervorbringen, als Verse machen könnten, und daß er darum die Möglichkeit eines Kunstwerks der Zukunft erst in die Zeit verlegt,

Digitized by Google

wo die Staaten aufgehört haben werden, erwähnen wir nur beiläufig, denn er spricht über diese Dinge wie der Blinde von der Farbe, und wo ihm Begriffe fehlen, erfindet er Kategorien." — Nachdem Schmidt nun die einzelnen W'schen Operntexte durchgenommen und die mit dem „Fliegenden Holländer" beginnende und in den nachfolgenden Werken sich immer mehr steigernde Spiritualisirung und Supranaturalisirung verurtheilt hat, kommt er auch auf das spezifisch Musikalische zu sprechen und sagt darüber Folgendes: „— Wie es bei einem übertriebenen Spiritualismus fast immer der Fall ist, wendet Wagner zur Ausführung seiner übersinnlichen Zwecke lauter grobsinnliche Mittel an. Er verfährt nicht so ungeschickt wie Meyerbeer, der seine Effekte beliebig durch einander wirft; er sucht vielmehr für seine Märsche und Tänze eine passende Veranlassung, aber am Wesen der Sache wird dadurch Nichts geändert. Wagner versteht durch geschickte, freilich auch kokette Instrumentation die Phantasie zu erregen und zu spannen, aber wo der wirkliche Ausdruck einer bleibenden Stimmung und Leidenschaft erwartet wird, reicht seine Kraft nicht aus, und er giebt Trivialitäten mit barocken Einfällen vermischt. Seine Musik ist populär, denn sie ist deutlich, man kann keinen Augenblick in Zweifel darüber sein, was sie ausdrücken will. Wenn der vollständige Ausdruck des dramatischen Inhalts das Höchste wäre, was die Kunst leisten könnte, so hätte Wagner Recht, sich für einen Künstler zu halten. Aber der Grundsatz ist falsch. Der Ausdruck darf nur das untergeordnete Moment der Kunst sein; die Hauptsache bleibt, was der Künstler uns giebt, und das wird doch wohl auf dasjenige herauskommen, was Wagner geringschätzig als die „absolute Musik" bezeichnet. Seine eigene Unfähigkeit, einen großen musikalischen Gedanken festzuhalten, seine Methode der musikalischen Ideenassociation und seine Nichtachtung der musikalischen Kunstformen sind noch keine Beweise für seine Ansichten, und das Forum, an das er sich wendet, das souveräne Volk, würde kaum eine entscheidende Stimme haben, da es sich in derselben Weise für Flotow wie für Wagner begeistert, und eigentlich auch aus demselben Grunde. Selbst in Beziehung auf seinen Ausdruck hat er doch immer nur einen sehr einseitigen Zweck erreicht. Er charakterisirt einzelne vorübergehende Situationen, unruhige Momente und dergleichen; zu einer Charakteristik der Figuren, die wir bei Mozart so glänzend ausgeführt finden, kommt es bei ihm nie; statt dessen giebt er kurze melodische Motive, die sich leicht dem Gedächtniß einprägen, und die er bei jedem neuen Eintreten der nämlichen Personen oder des nämlichen Gedankens wiederholt. Das ist die wohlfeilste Art der Charakteristik, denn sie ist ganz äußerlich und im Grunde bloß auf das Gedächtniß berechnet." — W's Kunsttheorie in ihrer ganzen Strenge macht sich erst von „Lohengrin" an bemerklich; die früheren Opern, die W. auch jetzt verwirft, wollten eben nichts weiter sein als Opern in bis dahin gäng und gäbem Sinne, und boten noch so viele und so gute „absolute" Musik, wie W. eben seinem Talente nach geben konnte. „Rienzi" ist sogar ein ganz banales Bekenntniß Meyerbeer'scher Effektgrundsätze, aber freilich auf dem Grunde von unendlich geringerer Begabung; dem „Fliegenden Holländer" sind Weber und Marschner Leitsterne, und auch im „Tannhäuser" noch lassen sich vielfältige Einflüsse „absoluter" Musiker nachweisen (im ersten Finale

Digitized by Google

weht Einen sogar etwas Donizetti an). Im „Lohengrin" ist nun die Auflösung jeder geschlossenen musikalischen Form vollbracht, und mit wenigen Ausnahmen wird dem Ausdruck alle Schönheit der Tonformen, alle Melodik als solche aufgeopfert. Was nun endlich „Tristan und Isolde" und das „Rheingold" anbelangt, so stehen wir hier auf der Höhe des „Musikdrama's" im Wagnerschen Sinne, müssen aber von Musik als „schöner" Kunst durchaus absehen und uns nur mit spiritualistischen Intentionen und tödtlich langweiligen und abspannenden musikalischen Deklamationen begnügen, die vom Orchester in wahrhaft entsetzlicher Geschraubtheit illustrirt werden. Zu untersuchen, in wie weit die Texte der beiden letztgenannten Opern den Anforderungen an ein Drama (was zu sein sie so energisch prätendiren) entsprechen, ist hier nicht der Ort. — Als Schluß unseres Artikels seien noch folgende Worte Julian Schmidt's über W. als künstlerische Erscheinung gegeben: „Er ist ein Fanatiker seiner eigenen Ideen, die ursprünglich nichts weiter ausdrücken, als das Bewußtsein von der Grenze seines eignen Talents, und mit unermüdlichem Eifer weiht er alle Kräfte seines Lebens diesem eingebildeten Zweck. Eine solche Hingebung imponirt uns Deutschen, und wenn in der Propaganda sehr menschliche Motive mitwirken, wenn der cynische Ton der Schule den widerlichsten Eindruck macht, so ist der ursprüngliche Eindruck doch wohl die Freude über eine konzentrirte Willenskraft in einer schlaffen Zeit. Dies Gefühl ist edel, aber man muß ihm Widerstand leisten, sonst verführt es uns zu den unglaublichsten Thorheiten, zu jenen Thorheiten, die uns schon oft zum Spott der Welt gemacht haben."

Wagner, Johanna, Nichte des Vorhergehenden und ausgezeichnete dramatische Sängerin, verlebte ihre Jugendjahre in Würzburg, wo ihre Eltern am Theater angestellt waren, und betrat mit 15 Jahren ebenfalls die Bühne, doch zunächst nur im Schauspiel. Später ging sie zur Oper über, begab sich auch noch auf längere Zeit nach Paris, wo sie Garcia's Unterricht genoß, und fand nachgehends ihr erstes größeres Engagement bei der dresdener Hofbühne, von welcher sie 1852 zu der berliner überging. Die bedeutendsten deutschen Theater, sowie auch England, haben Gastspiele dieser Künstlerin gebracht, welche überall durch die Meisterlichkeit ihres Gesanges und ihrer Darstellung gerechten Enthusiasmus erregt hat. Durch Uebernahme von zu hohen Partien hat ihre ursprünglich wunderbar kräftige Mezzosopranstimme leider beträchtliche Abnahme erfahren müssen, und dem Vernehmen nach will sie auch jetzt zum Schauspiel übergehen. Seit einigen Jahren ist sie an einen preußischen Juristen Jachmann verheirathet. (Ausführlicheres über die Künstlerin hoffen wir im Nachtrage dieses Werkes geben zu können.)

Walbonne, Madame, s. Barbier.

Waldflöte oder Waldpfeife, ein offenes Flötenregister in der Orgel, das in neueren Werken aber wenig disponirt wird. In älteren Orgeln findet man es meist von 4′ und 2′ Tongröße angewendet, und die Pfeifen haben eine sehr weite Mensur. Der Ton der Stimme ist ungeachtet der Höhe, in welcher er steht, angenehm und füllt sehr aus. Wird die Stimme zu 6′, 3′ oder 1½′

Digitized by Google

disponirt, so daß also jede Taste noch eine Quinte höher klingt, als der ihr eigentlich zukommende Ton, so heißt sie Waldquinte, auch wohl Waldflötenquinte.

Waldhorn, s. Horn.

Waldquinte, s. Waldflöte.

Walker, Eberhard Friedrich, berühmter Orgelbauer, zu Cannstadt bei Stuttgart geboren, arbeitete bis 1820 in der Werkstatt seines Vaters, der ebenfalls guter Orgelbauer war, und etablirte dann zu Ludwigsburg eine eigene Fabrik, die bis auf den heutigen Tag sich fortwährend vergrößert hat. Seine eigentliche Berühmtheit schreibt sich von der Orgel her, die er für die Pauls-kirche in Frankfurt a. M. konstruirte. Von seinen vielen nachgehends noch erbauten Werken möchten u. a. anzuführen sein: die Orgel in der Hofkirche in Stuttgart, die in der St. Petrikirche zu Petersburg und in der St. Olaikirche zu Reval, die in der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall und vor allen die imposante im Dom zu Ulm. Die vielfachen Verbesserungen, die ihm verschiedene Zweige des Orgelbaues verdanken, können als zu weit gehend hier nicht speziell berührt werden.

Wallace (spr. Wälläß), William Vincent, geb. 1815 zu Waterford in Irland, wo sein Vater Militär-Musikdirektor war. Von diesem erhielt er auch den ersten musikalischen Unterricht. Mit 15 Jahren kam er nach Dublin, hatte nicht nur damals schon eine bedeutende Fertigkeit auf dem Klavier, der Violine und Klarinette erlangt, sondern vermochte auch überhaupt die gangbarsten Orchesterinstrumente zu behandeln, und wurde bald als Dirigent bei der philharmonischen Gesellschaft angestellt. Dieses Amt war er, geschwächter Gesundheit wegen, in seinem 18ten Jahre aufzugeben gezwungen, unternahm nun, auf Anrathen der Aerzte, eine längere Seereise, die ihn nach Australien führte, und gab hier, völlig wiederhergestellt, mit größtem Beifall Konzerte. Darauf ging er abermals in See, besuchte Vandiemensland, Neu-Seeland, Ost- und West-Indien, Valparaiso, Mexiko und die Vereinigten Staaten von Nord-Amerika, überall konzertirend. 1841 und 1842 war er Direktor der italienischen Oper in Mexiko; von 1843 bis 1853 lebte er meist in New-York, und seit dieser Zeit abwechselnd dort und in England. — Manche seiner Pianoforte-Kompositionen — meist im brillanten Salonstyl gehalten — haben eine große Verbreitung erlangt. In England und Amerika haben auch seine Opern „Maritana", „Mathilde von Ungarn" und „Loreley" Glück gemacht.

Wallerstein, Anton, 1812 in Dresden geb., wurde daselbst zum tüchtigen Violinspieler gebildet und nachgehends auch in der Kapelle angestellt. Aus dieser trat er 1832 in die von Hannover über, und seit 1858 lebt er privatisirend wieder in Dresden. Als Tanzkomponist erfreut er sich großer Beliebtheit; außerdem sind, früher schon, einige Sachen für Klavier und für Violine von ihm erschienen.

Walleshauser, Johann Evangelist, genannt Valesi (spr. Wa—), berühmter Sänger des vorigen Jahrhunderts, war eines Bauern Sohn und am 28. April 1735 zu Unterhattenhofen in Baiern geboren. Der Pfarrer zu

Digitized by Google

Ginzelhofen nahm ihn an Kindesstatt an und schickte ihn nach München auf die Schule der Jesuiten. Diese verließ er heimlich, weil er glaubte von einem Lehrer gemißhandelt worden zu sein, und flüchtete unter falschem Namen nach Landsberg, wo er bei einem reichen Bauern als Pferdehüter Dienste nahm. Zufällig von seinem Bruder erkannt, ward er von diesem wieder zu seinem Pflegevater zurückgebracht, der, seines Adoptivsohnes guter musikalischer Anlagen und besonders herrlicher Tenorstimme wegen, nun den früheren Plan, ihn für die Wissenschaften zu erziehen, aufgab und ihn zur Kunst bestimmte. Der Leitung des Kapellmeisters Camerloher in Freising anvertraut, machte er in der Musik und im Gesang reißende Fortschritte, und wurde schon mit 19 Jahren Kammersänger des Erzbischofs von Freising. Sein Ruf wuchs und verbreitete sich schnell, und schon im J. 1755 galt er für einen der größten Sänger Deutschlands; in demselben Jahre ließ er sich in Amsterdam in einigen Konzerten hören, sang dann auch in Lüttich, Nancy und Frankfurt. 1756 trat er in die Dienste des Kurfürsten von Baiern, betrat 1757 — früher nur Konzert- und Kirchensänger — in München zum ersten Male das Theater (in Ferrandini's „Bellerofonte") und ging einige Zeit darauf zu noch mehrerer Vervollkommnung nach Italien, wo er zuerst den Namen Valesi annahm, sich die Manier der guten dortigen Sänger aneignete und zu Padua in einigen Opern auftrat. Nach München zurückgekehrt, sang er daselbst wieder bis ins Jahr 1771, ging dann wieder nach Italien, wo er in Florenz, Siena, Rom, Parma, Genua, Mailand und Turin ungeheuern Enthusiasmus erregte, und kehrte 1776 nach München zurück. Von hier aus besuchte er 1777 Prag, Dresden und Berlin, blieb dann aber von 1778 an fortwährend in München, wo er noch bis 1798 sang; in genanntem Jahre Alters halber pensionirt, widmete er sich besonders dem Unterrichte, zog eine große Menge tüchtiger Schüler (der berühmteste darunter war wohl der Tenorist Adamberger), und starb erst im J. 1811.

Wallis (spr. Uällis), John, berühmter englischer Mathematiker, geb. 1616 zu Ashford, gest. 1703 als Professor zu Oxford, ist hier anzuführen erstens als Verfasser verschiedener akustischer Abhandlungen in den „Philosophical Transactions" der königl. wissenschaftlichen Gesellschaft zu London; dann als erster Herausgeber der „Harmonica" des Claudius Ptolemäus, des Kommentars des Porphirius über genanntes Werk und der „Harmonica" des Bryennius. Diese Editionen, die mit einer lateinischen Uebersetzung und Anmerkungen versehen sind, befinden sich in seinen gesammelten Werken. Endlich hat er auch eine Streitschrift gegen Meiboms Dialog über die Proportionen verfaßt (ebenfalls in seinen gesammelten Werken befindlich).

Wallifer, Christoph Thomas, zu Straßburg geb. und daselbst gest. am 26. April 1648 als Schulkollege und Musikdirektor an der Universität und am Münster, hat verschiedene Sammlungen geistlicher und weltlicher Chorgesänge (unter denen letztgenannter Art auch die Chöre aus den „Wolken" des Aristophanes) in den Druck gegeben, ferner auch einen Traktat über den Figural-Gesang (Straßburg, 1611) erscheinen lassen.

Walter, August, geb. 1821 zu Stuttgart, mußte trotz Anlage und Neigung

Digitized by Google

zur Musik zu einem Konditor in die Lehre, wußte sich aber nachgehends von diesem Geschäfte loszumachen und nahm bei Molique Violin- und Kompositions-Unterricht. Später ging er behufs kontrapunktischer Studien zu Sechter nach Wien. Seit 1846 ist er in Basel als Musikdirektor und nimmt dort zugleich als Lehrer eine sehr geachtete Stellung ein. In seinen im Druck erschienenen Kompositionen — einer Sinfonie, einem Oktett für Streich- und Blasinstrumente, einigen Klaviersachen, drei Streichquartetten und ein- und mehrstimmigen Liedern — zeigt er sich als Musiker von Geist und tüchtiger Durchbildung.

Walter, Ignaz, geb. 1759 zu Radowitz in Böhmen, studirte beim Kapellmeister Sterzer in Wien die Komposition, betrat aber dann im J. 1779 als Tenorist das Theater und machte durch Stimme und Manier viel Glück. Nachher sang er in Prag und Riga, bis er 1789 als Hofsänger in kurmainzische Dienste trat. Diese verließ er im Jahre 1793 (wo die Kriegsereignisse den Kurfürsten selbst aus Mainz vertrieben), ließ sich bei der Großmann'schen Schauspielergesellschaft engagiren, mit der er u. a. in Bremen und Halle sang, und übernahm schließlich, nachdem Großmann gestorben, selber die Direktion der Gesellschaft, mit der er zuerst in Frankfurt, dann in Hannover und Bremen und von 1804 an in Regensburg Vorstellungen gab. In letzterer Stadt ist er hochbetagt auch gestorben. — Als Komponist hat er sich bekannt gemacht durch Opern und Singspiele, z. E. „Der ausgeprügelte Teufel", „Graf Waltron", „Der Trank der Unsterblichkeit", „Der Spiegelritter" ꝛc.; dann durch Gelegenheitsmusiken, Messen und Instrumentalsachen. — Seine Frau, eine geborene Roberts aus Braunschweig, war eine gute Sängerin.

Walther, Johann (Hans), war um 1524 Kapellmeister zu Torgau, und von hier aus berief ihn Luther nach Wittenberg, um mit Conrad Rumpf gemeinschaftlich die deutsche Messe dort einzurichten; nachgehends aber wurde er Kapellmeister des Kurfürsten Moritz von Sachsen, und starb zu Dresden, wie man annimmt, im J. 1555. Man hat von ihm Kirchengesänge, zwei Gesangbücher mit vier-, fünf- und sechsstimmig ausgesetzten Melodien (Wittenberg, 1544 und 1551); dann verfaßte er auch ein Gedicht „Lob und Preis der löblichen Kunst Musika", welches 1538 zu Wittenberg im Druck erschien.

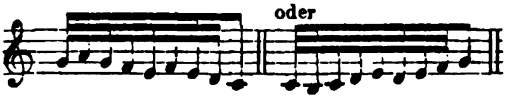
Walther, Johann Gottfried, geb. zu Erfurt am 18. September 1684, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem Kantor Jacob Adlung, ward nachgehends ein Schüler des Organisten Joh. Bernhard Bach, der damals noch in Erfurt lebte, und endlich von dessen Nachfolger Joh. Andr. Kretschmar. Bereits 1702 war er als Orgel- und Klavierspieler so geachtet, daß er als Organist an der Thomaskirche angestellt wurde, und 1707 kam er in gleicher Eigenschaft an die Peter-Paulskirche zu Weimar. Später erhielt er auch noch den Titel Hofmusiker, weil er neben seinem Organistendienst die Stelle eines Musiklehrers bei Hofe bekleidete. Gest. ist er zu Weimar am 23. März 1748, von seinen Zeitgenossen als einer der gründlichsten Tonsetzer geachtet. — Gedruckt sind von ihm variirte Choräle für die Orgel, Präludium und Fuge für daſſelbe Instrument und ein Klavierkonzert. Am merkwürdigsten aber ist er durch sein musikalisches Lexikon, welches 1732 zu Leipzig erschien unter dem Titel: „Musi-

Digitized by Google

kalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek ꝛc." Eine Art Vorversuch zu dem Werke machte er durch die „Alte und neue musikalische Bibliothek, oder Musikalisches Lexikon ꝛc.", zu Erfurt im J. 1728 erschienen, aber außer den technisch-musikalischen Kunstausdrücken nur die Komponisten, deren Namen mit A anfangen, enthaltend. Als Quelle ist das Werk, trotz der ihm nachgefolgten Arbeiten von Gerber, Forkel ꝛc., immer noch wichtig.

Walter, Johann Christoph, zweiter Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Weimar am 8. Juli 1715, zeichnete sich ebenfalls als Orgel- und Klavierspieler aus, mußte aber die Rechte studiren und praktizirte auch eine Zeit lang als Advokat, bis er als Musikdirektor und Organist am Münster nach Ulm berufen wurde. 1770 gab er diese Stellen auf und kehrte nach Weimar zurück, starb aber hier schon am 25. August 1771. Einige Sonaten und andere kleinere Stücke für Klavier sind von ihm im Druck erschienen.

Walze, ital. Groppo oder Gruppo, nannte man ehedem eine Tonfigur von folgendem Aussehen:



Walzer, franz. Valse (spr. Wallß'), der bekannte Tanz, der ursprünglich nur in Böhmen und Oesterreich heimisch, sich seit mehr denn einem halben Jahrhundert über ganz Deutschland und sogar über die übrigen civilisirten Länder verbreitet hat. Die Musik des Tanzes steht im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt, bildet mehrere acht- oder sechszehntaktige Reprisen und hat zumeist einen Charakter gemüthlicher Fröhlichkeit. Etwas mehr Aufgeregtheit der melodischen Haltung und schnelleres Tempo macht den Walzer zum sogen. Wiener Walzer. Eine Art des Walzers ist auch der Ländler (s. d.) und Manche rechnen auch den im Zweivierteltakt gesetzten Galopp oder Galoppade zur Walzergattung. Seit Strauß und Lanner ist es Sitte geworden, die Zahl der Walzerreprisen zu vermehren, gleichsam mehrere Walzer auf einander folgen zu lassen, und diese durch eine Introduktion und Coda zusammen zu halten und einzurahmen.

Wandel oder Wirbelkasten, s. Geige.

Wanhall oder Van Hall und Vanhall, Johann, fruchtbarer und ehedem beliebter Komponist, geb. im Dorfe Neu-Rechanitz in Böhmen am 12. Mai 1739 als Sprößling einer holländischen Emigrantenfamilie. Von dem Schullehrer des Ortes erhielt er den ersten musikalischen Unterricht, namentlich im Singen und Orgelspielen; nach und nach erlernte er dann die übrigen gangbaren Instrumente, und mit 18 Jahren erhielt er in einem böhmischen Städtchen eine Organistenstelle, sowie er bald darauf in einem anderen Chorregent wurde. Seine musikalischen Fähigkeiten erregten die Aufmerksamkeit einiger böhmischer Aristokraten, und diese schickten ihn, mit guten Empfehlungen versehen, nach Wien, wo er bald in den vornehmsten Häusern als Lehrer gesucht und durch seine angenehmen, leicht fließenden Kompositionen ungemein beliebt wurde. Nachgehends machte er, von einem seiner vorzüglichsten Gönner, dem Baron Riesch, mit Mitteln versehen, eine Reise nach Italien, besuchte während zweier Jahr

Digitized by Google

die bedeutendsten Städte dieses Landes und brachte in Rom auch die Opern „Demofoonte“ und „Il Trionfo di Clelia“ mit Beifall auf die Bühne. Nach Wien zurückgekehrt, trat er wieder in seine alten günstigen Verhältnisse, wurde aber nach einiger Zeit von einer Gemüthskrankheit befallen, die zwar geheilt wurde, aber eine exagerirte Frömmigkeit zurückließ. In diesem Zustande betrachtete er alle bis dahin gelieferten weltlichen Kompositionen als schnöden Tand, übergab Alles, was er handschriftlich noch davon besaß, den Flammen und arbeitete fortan nur Kirchliches. Von 1772 ungefähr an bis 1780 lebte er zumeist auf den Gütern des Grafen Erdödy; dann in letztgenanntem Jahre verheirathete er sich, lebte in guten Verhältnissen und, durch die Leutseligkeit seines Charakters allgemein geliebt, bis zum 26. August 1813, als Tonsetzer allerdings seit Jahren schon der Vergessenheit anheimgefallen. — Die Anzahl seiner gedruckten Kompositionen ist sehr groß, und bestehen diese in: Messen und anderen Kirchenstücken, Sinfonien, Quintetten, Quartetten und Trio's für Streich- und Blasinstrumente, Violinduetten, Klavierkonzerten, Quartetten für Klavier und Streichinstrumente, Klaviertrio's, zwei- und vierhändigen Klaviersonaten, Sonaten für Klavier und Violine, einer Unzahl von Rondo's, Fantasien, Variationen und anderen kleinen Stücken für Klavier, zahllosen Tänzen, Orgelstücken ꝛc. Eine ungeheure Masse von Kirchensachen, Sinfonien und Quartetten hinterließ er noch handschriftlich.

Wartensee, Schnyder von, s. Schnyder.

Wassermann, Heinrich Joseph, guter Violinspieler, geb. am 3. April 1791 zu Schwarzbach im Fulda'schen, erhielt frühzeitig vom Schulmeister des Ortes Violin-Unterricht, und die Fortschritte, welche er machte, erregten die Aufmerksamkeit des Kantors Henkel in Fulda, der ihm nun auf der Violine und später auch in der Theorie weiteren Unterricht ertheilte, auch überhaupt für seine fernere Erziehung Sorge trug. Sein Aufenthalt in Fulda währte sechs Jahre; dann, nachdem er in der letzten Zeit noch die Unterweisung des geschickten Violinspielers Wickel benutzt hatte, erhielt er beim Reichsgrafen von Görz zu Schlitz eine Anstellung, behielt dieselbe jedoch nicht lange, da ihm das längst ersehnte Glück zu Theil wurde, zu Spohr nach Gotha zu kommen. Nach beendeten Studien bei diesem Meister trat er in die Hofkapelle zu Meiningen, folgte aber schon 1817 einem Rufe nach Zürich als Musikdirektor, und erwarb sich zwar in der Orchesterleitung Geschicklichkeit, fühlte aber seine Gesundheit unter dem Dirigentengeschäft leiden, weswegen er 1820 die weniger anstrengende Stelle als erster Violinist in der fürstl. Fürstenbergischen Kapelle zu Donaueschingen annahm. Diese Stelle hatte er bis 1828 inne, machte während dieser Zeit mit Erfolg Kunstreisen durch Deutschland und auch nach Paris, ging dann als Musikdirektor nach Genf, wo er sich verheirathete, aber gleichwohl nur ein Jahr blieb, und nahm endlich eine gleiche Stelle in Basel an. In der Nähe dieser Stadt, im Dorfe Richen, starb er am 3. September 1838, nachdem er Krankheits halber schon zwei Jahre vorher seine Dirigententhätigkeit hatte einstellen müssen. — Gedruckt sind von ihm Violinsachen, Tänze, Guitarrenstücke ꝛc.

Wasserorgel, griech. Hydraulis oder Hydraulikon organon, ein Instrument,

Digitized by Google

um deſſen Erfindung ſich Griechen und Aegypter ſtreiten. Nach den meiſten Schriftſtellern und dem Plinius wird der Alexandriner Kteſibios (120 v. Chr.) als Erfinder genannt; nach Tertullian aber ſoll ſie Archimedes erfunden, und wie Vitruv berichtet, Kteſibios ſie nur durch Hinzufügung von Taſten verbeſſert haben. Aus den verſchiedenen, ſehr dunkeln Beſchreibungen der älteſten Orgel-Inſtrumente überhaupt läßt ſich ermitteln, daß dieſe nur Waſſerorgeln geweſen ſind und etwa folgendermaßen eingerichtet waren: In einem auf einem Geſtelle befeſtigten kupfernen Kaſten war eine metallene, durchlöcherte Platte angebracht, in welche Löcher die Pfeifen eingeſetzt wurden; ferner befanden ſich darin drei kupferne Gefäße von verſchiedener Größe zum Windfang, von denen das größere in der Mitte, die kleineren zu beiden Seiten ſtanden, und welche alle drei durch krumme kupferne Röhren mit einander verbunden waren. Die beiden kleineren Gefäße waren Luftbehälter, in welche durch den Deckel metallene Stifte gingen, die inwendig in kegelförmige Gewichte eingriffen. Durch das Auf- und Niederſteigen jener Gewichte ward Luft erzeugt, und dieſe durch die krummen Röhren aus den kleineren Gefäßen in das größere, in welchem ſich Waſſer befand, geleitet. In dieſem größeren Gefäße war eine auf der einen Seite hohle Scheibe ſo angebracht, daß ſie zwar auf und nieder bewegt werden konnte, aber kein Waſſer durchließ; über dieſer Scheibe war in der Mitte des Gefäßes eine Windröhre, welche an die obere Metallplatte anſtieß. Drang nun die Luft in das größere Gefäß, ſo erhob ſich die Scheibe, wurde aber durch das darüber liegende Waſſer wieder zurückgedrängt, durch welchen Gegendruck der Luft und des Waſſers die mittlere Luftröhre mit Luft angefüllt wurde, welche durch den Windfang in die Pfeifen drang und ſo durch dieſelben Töne hervorbrachte.

Wauer, Karl, Sänger und Schauſpieler, geb. zu Berlin am 26. Januar 1783. Sein Vater, ein Sattler, erblindete im Alter; während dieſer Zeit, ſowie in den erſten Jahren nach deſſen Tode, war Karl die einzige Stütze ſeiner Mutter und ſechs jüngerer Geſchwiſter. Er ſang im Stadtchor auf den Straßen, und Abends und Nachts verfertigte er Peitſchen, welche die kleinen Geſchwiſter zum Verkauf durch die Straßen trugen. Im J. 1802 wurde er als Choriſt beim Theater angenommen, behielt aber ſeine übrigen Beſchäftigungen bei. Der Sänger Franz nahm ſich ſeiner an und unterrichtete ihn im Geſang, und 1807 wurde er — mit einem wöchentlichen Gehalt von 3 Thalern! — bei der Oper angeſtellt. Er iſt auch ſtets bei der berliner Bühne geblieben, in der Oper ſowohl (als Baſſiſt), wie im Schauſpiel (zuletzt ausſchließlich in dieſem) wirkend; 1850 wurde er penſionirt und am 13. Juli 1857 iſt er zu Freienwalde an der Oder geſtorben. — Er war in denjenigen Rollen vortrefflich, die ganz in ſeinem eigenen Charakter aufgingen, und die Grundzüge dieſes Charakters waren Biederkeit und Treuherzigkeit, gepaart mit einer heiteren Lebensanſchauung und leichter Auffaſſung des Gemüthlich-Komiſchen. Sein Leporello, Rocco (im „Fidelio"), Notar (in der „Schönen Müllerin") ꝛc. waren Muſtertypen; ebenſo tüchtig war er im Schauſpiel, wo beſonders das ernſte Fach der Väter und Biedermänner ſeine Sache war.

Weber, Bernhard Anſelm, geb. zu Mannheim am 18. April 1766,

Digitized by Google

wurde frühzeitig in die Tonschule des Abt Vogler (zu Mannheim) aufgenommen, war aber von seinen Eltern zum Geistlichen bestimmt und besuchte auch demzufolge die Universität Heidelberg. Seine Neigung zur Musik war jedoch weit mächtiger, als die zum geistlichen Stande; er entsagte daher dem letzteren, was zum Bruch mit seinen Eltern führte, und ging zu seinem Lehrer Vogler, der sich damals in München befand, bei diesem seine Musikstudien fortsetzend. Auch nach Stockholm folgte er Vogler, mußte sich aber, da er keine Anstellung fand, nach einiger Zeit von ihm trennen, und reiste nun konzertgebend als Klavierspieler. 1787 nach Hannover gekommen, erhielt er hier die Musikdirektorstelle bei der Großmann'schen Schauspielergesellschaft, ging aber nach einiger Zeit im Gefühle seiner noch immer zu mangelhaften Kunstausbildung wieder zu Vogler nach Stockholm zurück und arbeitete fleißig unter dessen Leitung. Ueberhaupt blieb er bis ins Jahr 1792 mit Vogler zusammen, auch nachdem dieser Stockholm verlassen und sich auf Reisen begeben hatte; in Hamburg trennten sich die Beiden endlich und W. ging (eben 1792) nach Berlin, wo er alsbald neben Weseley als Musikdirektor am Nationaltheater angestellt wurde. Zu Anfang des Jahres 1804 wurde er zum Kapellmeister ernannt und starb als solcher am 23. März 1821, einen besonders guten Ruf als Dirigent hinterlassend. — Als Komponist ist er besonders für das Theater thätig gewesen, und wenn man ihn in dieser Sphäre auch nicht originell und genial nennen kann, so ist er doch in der Charakteristik und dem dramatischen Ausdruck nicht selten glücklich gewesen. Bekannter als seine Opern — von denen „Diodata", „Hermann und Thusnelde" (beide nach Libretti von Kotzebue), „Der Kosak", „Mudarra" zu nennen sind, — wurden seine Musiken zu den Dramen, besonders die zu Schillers „Tell", „Braut von Messina", „Jungfrau von Orleans", zu Werners „Weihe der Kraft" 2c. Ferner lieferte er Gelegenheitskantaten, Einlagstücke, Lieder und Gesänge und einige Instrumentalsachen.

Weber, Carl Maria von, einer der entschiedensten und berechtigtsten musikalischen Lieblinge der deutschen Nation. Er wurde geb. zu Eutin in Holstein am 18. Dezember 1786, und sein Vater, welcher Major war, ließ sich die sorgfältigste Erziehung des Knaben angelegen sein. Für Malerei und Musik zeigte dieser frühzeitig Sinn und Anlage, pflegte Anfangs auch beide Künste mit gleicher Liebe, bis nach und nach die Kunst der Töne über die der Farben den Vorrang in seiner Neigung davontrug, und er nun die Mußestunden, welche ihm der Schulunterricht übrig ließ, fast ausschließlich dem Musiciren widmete. Durch die Eigenthümlichkeit seines Vaters, sehr oft den Wohnort zu ändern, wurde sein Unterricht erstens oft unterbrochen, und zweitens führte dieser Umstand auch einen häufigen Wechsel der Lehrer herbei, der nicht immer günstig sein konnte. So kam es, daß W. den eigentlichen Grund zu seinem nachmals so bedeutenden Klavierspiel erst 1796 in Hildburghausen bei dem wackern Heuschkel legte. Ueberhaupt nahm damals sein Talent einen solchen Aufschwung, daß der Vater ihn im J. 1797 nach Salzburg zu Michael Haydn brachte, bei dem er, trotzdem daß er sich als lebhafter Knabe dem ernsten und strengen Manne nicht recht anzuschließen vermochte, doch so viel profitirte, daß von seinen Studienarbeiten

Digitized by Google

sechs Fughetten gut genug waren, um in den Druck gegeben werden zu können. Im J. 1798 ging der Vater mit dem Sohne nach München, wo dieser bei Valesi im Gesang und beim Hoforganisten Kalcher in der Komposition Studien machte, auch unter des letztgenannten Meisters Augen eine Oper: „Die Macht der Liebe und des Weins", sowie eine Messe, Klaviersachen, Lieder 2c. schrieb, was aber später Alles ein Raub der Flammen wurde. Um diese Zeit war es auch, wo der nunmehr zwölfjährige W., regen Geistes und alles Neue mit Hast ergreifend, wie er war, sich der Idee hingab, dem damals von Sennefelder erfundenen Steindruck den Rang abzulaufen: er glaubte eine zweckmäßigere Maschine zum Behufe der Lithographie ersonnen zu haben, und überredete den Vater, mit ihm nach Freiberg in Sachsen zu ziehen, wo sie alles Material bequemer bei der Hand hätten und die Erfindung mehr ausbeuten könnten. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttödtende des Geschäftes machten ihm aber bald die ganze Sache zuwider, und er wandte sich mit allem Eifer wieder der Musik, resp. der Komposition zu, u. a. bis zum Jahre 1800 die vom Ritter von Reinsberg gedichtete Oper „Das Waldmädchen" in Musik setzend, welche nachgehends in Prag und Wien gegeben wurde, ja selbst nach Petersburg drang. In Familienangelegenheiten nach Salzburg gereist, schrieb er dort die Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" (1801), die in Augsburg, aber ohne Erfolg, zur Aufführung kam. (Die Ouverture zu dieser Oper arbeitete W. später um und ließ sie bei Gombart in Augsburg stechen.) Im J. 1802 machte er mit seinem Vater eine Reise nach Leipzig, Hamburg und Holstein, sammelte und studirte viele theoretische Werke, und zu Anfang des Jahres sehen wir ihn in Wien, wo er sich besonders innig an den gerade dort anwesenden Abt Vogler anschloß, der ihn behufs der Lösung mancher in ihm aufgestiegenen kunsttheoretischen Zweifel auf die Analyse bedeutender Meisterwerke hinwies und ihm überhaupt den Schatz seiner reichen künstlerischen Erfahrungen aufschloß. Sein (W's) Aufenthalt in Wien währte zwei Jahre; während dieser Zeit sah er, auf Voglers Rath, von der Ausarbeitung größerer Werke gänzlich ab und ließ nur ein Heft Klaviervariationen stechen, sowie er außerdem noch den Klavierauszug von Voglers „Samori" fertigte. So kam das Jahr 1805 heran, und mit diesem, seinem 20sten Lebensjahre, trat er zuerst in eine öffentliche Stellung: er wurde Musikdirektor am Stadttheater zu Breslau und wirkte ein Jahr lang in diesem Amte höchst verdienstlich, namentlich durch Hebung des Orchesters und Chors in Beziehung auf ein mehr künstlerisches Walten. Zu eigenen Arbeiten blieb ihm verhältnißmäßig wenig Zeit; jedoch setzte er die von Rhode gedichtete Oper „Rübezahl" in Musik, welche eine weitere Verbreitung aber nicht gehabt hat. Zu Anfang des Jahres 1806 folgte er einem Rufe des kunstliebenden Prinzen Eugen von Würtemberg an dessen Hof nach Karlsruhe in Schlesien. Eine gute Kapelle, ein hübsches Theater und viel Muße waren Elemente, die der Produktivität W's sehr zu Gute kamen, und er schrieb in kurzer Zeit mehrere Sinfonien, Konzerte und Harmoniestücke. Da trieb der Krieg Theater und Kapelle auseinander, und W. begab sich nun auf eine Kunstreise, die aber bei den damaligen politischen Verhältnissen ohne alle Resultate blieb; gern nahm er

Digitized by Google

daher das Anerbieten des Herzogs Louis von Würtemberg an, bei ihm in Stuttgart eine Zeit lang zu wohnen, und unter den angenehmsten Verhältnissen schrieb er in der würtembergischen Hauptstadt seine Oper „Sylvana" (nach Text und Musik eine Umarbeitung seines „Waldmädchens"), dann die Kantate „Der erste Ton" (Text von Rochlitz), und endlich viele Klaviersachen, sowie einige Orchesterstücke. In der Mitte des Jahres 1809 ging er nach Darmstadt, wo damals Abt Vogler war, und genoß dort in Gemeinschaft mit Meyerbeer und Gänsbacher noch die Rathschläge dieses von ihm hochverehrten Theoristen, schrieb auch daselbst im J. 1810 die Oper „Abu Hassan", welche auch zur Aufführung kam. Im Frühling des Jahres 1811 ging er wieder auf Reisen, ließ sein nun höchst charaktervoll und glänzend gewordenes Klavierspiel u. a. in Frankfurt, München und Berlin bewundern, und besuchte im J. 1812 Wien wieder. Hier erhielt er die Berufung als Musikdirektor an das Theater zu Prag, welche Stelle er mit dem Jahre 1813 antrat und bis zum Jahre 1816, die ganze Oper neu organisirend, rühmlichst bekleidete. In die Zeit seines prager Aufenthaltes fällt auch die Komposition seiner Kantate „Kampf und Sieg" und der Liedersammlung „Leyer und Schwert", welche letztere Produktion der erste Schritt zu seiner eigentlichen Popularität in Deutschland genannt werden muß, und in der That bei ihrem Erscheinen auch wahrhaft elektrisirend wirkte. Nachdem er 1816 seine Stelle in Prag niedergelegt hatte, reiste er eine Zeit lang in Deutschland und verbrachte dann den Winter des genannten Jahres im Hause eines Freundes zu Berlin. Der ihm damals gewordenen Muße verdanken wir seine schönen Klaviersonaten in As-Dur, C-Dur und D-Moll. Inzwischen hatte man von Dresden aus Unterhandlungen mit ihm angeknüpft wegen Uebernahme der Kapellmeisterstelle an der dort neu zu begründenden deutschen Oper, denen zufolge er zu Neujahr 1817 in das ihm angetragene Amt eintrat. Die Organisirung der Oper machte ihm natürlich Arbeit genug; aber sein reger, elastischer Geist, verbunden mit großer Thätigkeitsfreude, ließen ihn über alle Schwierigkeiten triumphiren. Noch in demselben Jahre 1817 (im November) verheirathete er sich mit der Schauspielerin Caroline Brand, die er in Prag hatte kennen und lieben gelernt, reiste nach der Trauung mit ihr in Familien-Angelegenheiten nach Mannheim und war Ende Dezember wieder in Dresden, wo er sich nun, neben gehäuften Dienstgeschäften, an die Komposition einer großen Messe machte, die für den Namenstag des Königs von Sachsen bestimmt war und auch rechtzeitig fertig wurde. In diese Zeit fällt auch seine Bekanntschaft mit dem Dichter Friedrich Kind, der ihm den Text zu derjenigen Oper lieferte, welche ihn auf den Gipfel des Ruhmes heben und in die Herzen der deutschen Nation einschreiben sollte. Unschwer zu errathen ist, daß wir den „Freischütz" meinen (ursprünglich „Die Jägerbraut" genannt, dann aber unter ersterem Namen, den auch die Erzählung Apels führt, welcher der Stoff entnommen ist, gegeben). Im Jahre 1818 fing er an der Oper zu arbeiten an, ziemlich gleichzeitig auch an der Musik zum Drama „Preciosa"; die Vollendung beider Werke ging indeß nicht schnell von Statten, denn seine Dienstgeschäfte, umfänglich wie sie schon waren, wurden noch vermehrt durch die Krankheit

Digitized by Google

seines Kollegen Morlacchi, sowie auch ein längeres Unwohlsein seiner Frau ihm viel Sorge machte und niederdrückend auf ihn wirkte; endlich auch hatte er zum Regierungsjubiläum des Königs von Sachsen im J. 1818 einige Festmusiken zu liefern, von denen die prächtige „Jubel-Ouverture" — die Krone aller Gelegenheitsmusiken — einen Theil bildete. Im J. 1820 waren „Preciosa" und der „Freischütz" vollendet; erstere kam im Frühling des genannten Jahres in Berlin zur Aufführung, letzterer am 18. Juni 1821 ebendaselbst. Der Enthusiasmus, mit dem der „Freischütz" aufgenommen wurde, in Berlin sowohl, wie von 1822 an in Dresden, Wien und überhaupt in ganz Deutschland, war ohne Beispiel; man kann wohl sagen, daß damals unser ganzes Vaterland förmlich in einem Meer von Entzücken schwamm, und daß Paläste und Hütten von den Freischütz-Melodien wiedertönten. Wie tief sich W. in die Herzen des Volkes hineingesungen mit dem Freischützen, beweist der Umstand, daß die Liebe zu dieser Oper nach zahllosen Aufführungen seit nunmehr vier Dezennien auch heutzutage noch nicht erkaltet ist. — Natürlich mußten W. nach einem so kolossalen Erfolge von vielen Seiten Anträge zur Komposition von Opern kommen; er übernahm aber nur für Wien die Verpflichtung zur Fertigung einer romantischen Oper, und zwar war dies „Euryanthe", Text von Helmina von Chezy. Eine angefangene komische Oper „Die drei Pinto's" (Text von Theodor Hell) mußte er über dieser Arbeit liegen lassen, und hat er sie auch nachher nicht vollendet. Am 10. Oktober 1823 kam „Euryanthe" in Wien zur Aufführung und hatte einen glänzenden Erfolg, der sich aber, hauptsächlich wegen des langweiligen Textes, als nachhaltig nicht bewährte. Von Wien aus folgte W., der die ersten Aufführungen der „Euryanthe" geleitet hatte, einer Einladung nach Prag, um dort die bereits 50ste Vorstellung des „Freischütz" zu dirigiren, und kehrte reich an Triumphen nach Dresden zurück. Hier nahm er mit Eifer seine Dienstgeschäfte wieder auf, trotzdem daß ein Lungen- und Brustübel, welches sich schon früher deklarirt hatte, jetzt ersichtliche Fortschritte machte und ihn nöthigte, im Sommer 1824 eine Badekur zu brauchen. Im Dezember des genannten Jahres begann er die Komposition der Oper „Oberon" (Text von Planché), die er für London zu liefern übernommen hatte, wurde aber im Verlauf der Arbeit durch zunehmende Kränklichkeit vielfach aufgehalten, leitete im Dezember 1825 bei etwas leidlicherem Befinden Proben und erste Aufführung der „Euryanthe" in Berlin, und verließ in Begleitung seines Freundes, des Flötisten Fürstenau, am 16. Februar 1826 mit der zum größten Theile vollendeten Partitur des „Oberon" Dresden und seine Familie, sich über Paris, wo er von Künstlern und Kunstfreunden mit höchster Auszeichnung aufgenommen wurde, und über Calais und Dover nach London begebend, wo er am 5. März anlangte. Sein Befinden war anfänglich ganz gut und er schrieb die vergnügtesten Briefe nach Hause. Im Hause des Sir George Smart wohnend, beendete er den „Oberon", leitete die Proben dieser Oper, führte inzwischen im philharmonischen Konzert Stücke seiner Komposition mit dem enormsten Beifall auf und sah am 12. April den „Oberon" mit glänzendem Erfolg in Scene gehen. Vom 17. April an wurden aber seine Briefe an seine Frau trüber und trüber: trotz der Auszeichnungen,

Digitized by Google

mit denen er fortwährend wahrhaft überschüttet wurde, fing doch eine unendliche Sehnsucht nach den Seinen in ihm Platz zu greifen; er fühlte das londoner Klima unvortheilhaft auf sich wirken; seine Kräfte nahmen tagtäglich mehr ab; die sorgsamste ärztliche Behandlung fruchtete Nichts — und in der Nacht vom 6. auf den 7. Juni (1826) hauchte er seine Seele aus. Ein unabsehbarer Trauerzug begleitete die irdischen Ueberreste des Meisters nach der katholischen Moorfieldskapelle; von da wurde 1844 seine Asche nach Dresden gebracht und auf dem katholischen Friedhofe beigesetzt, und jetzt, wo wir dieses schreiben (1861), ist ihm seit Kurzem ein Denkmal auf dem Theaterplatz errichtet. — Die Musikgeschichte hat W. in ihren Blättern zu verzeichnen erstens als genialen Erfinder, und dann als einen Tondichter von weitreichendstem Einfluß. Seine Melodien haben ein bestimmtes, ihm eigen angehöriges Gepräge, das aber nicht zur Manier im schlechten Sinne wird, weil es nicht auf Einseitigkeit der Gefühlsströmung und künstlerischen Intuition beruht; neben dieser Originalität besitzt er Feuer, Geist in der Verwendung der Kunstmittel, hohes Ausdrucksvermögen und Reichthum der Imagination. Die angegebenen Eigenschaften sind mächtig genug, um gegen die Mängel aufzukommen, die W. in stylistischer Beziehung eigen sind: es ist nämlich wohl kaum abzuleugnen, daß ihm in der Darstellung seiner Ideen plastische Ruhe und Geschlossenheit und überhaupt jene stylistische Durchbildung abgeht, die Form und Inhalt als durch einander bedingt und im innern Organismus keinen Riß, nichts Unvermitteltes erscheinen läßt. Neben diesem Mangel innerer Geschlossenheit ist zu bemerken, daß Weber auf das Aeußerliche sehr oft zu viel giebt, in der Einkleidung seiner Ideen häufig zu raffinirt erscheint und überhaupt jene edle Simplicität vermissen läßt, die des äußeren Schmuckes nicht bedarf. Daß er trotz alledem immer ein sinniger Künstler bleibt und sich über die Grenzen des Schönen und Edlen hinaus nicht verirrt, ist gewiß. Wenn wir oben seinen Einfluß weitreichend nannten, so spricht dafür die Physiognomie fast der gesammten musikalischen Produktion seit 1825. Webersche Einflüsse lassen sich da namentlich in Deutschland überall nachweisen, bei den Einen mehr, bei den Anderen minder stark hervortretend. — Außer den im Verlaufe dieses Artikels namentlich angeführten Kompositionen W's, von denen „Freischütz", „Oberon" und „Euryanthe" die Gipfelpunkte bilden, sind der Vollständigkeit wegen u. a. noch zu nennen: seine reizenden einstimmigen Lieder, die glänzenden Konzerte in Es-Dur und F-Moll, nebst den Polonaisen in Es- und E-Dur und den Rondo's, wirkungsvolle Konzertstücke für Klarinette, Horn und Fagott, das große Duo für Klavier und Klarinette (Op. 48), das Klavierquartett in B-Dur, die Ouverture zum „Beherrscher der Geister", verschiedene Scenen und Arien u. s. w. — Schließlich erwähnen wir noch, daß er auch seinen feinen und gebildeten Geist in verschiedenen Aufsätzen und Abhandlungen niedergelegt hat, die einzeln in Zeitschriften und dann von Th. Hell gesammelt erschienen unter dem Titel: „Hinterlassene Schriften von C. M. von Weber", (2 Bände, Dresden, 1828).

Weber, Constanze, Mozarts Frau, s. Mozart.

Weber, Franz, geb. zu Köln, erhielt seine erste Musikbildung von seinem

Digitized by Google

Vater, einem Orgelbauer, und wurde bereits in seinem 17ten Jahre Organist am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium; jedoch fühlte er bald selbst die Lücken seines musikalischen Wissens, und ging deshalb 1828 nach Berlin, wo er bei Bernhard Klein die Tonsetzkunst studirte und unter Bach sein Orgelspiel vervollkommnete. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er bald als Musiklehrer gesucht, erhielt 1833 die Stelle als Domorganist und errichtete 1835 eine neue Singakademie. In noch neuerer Zeit wurde er städtischer Musikdirektor und Dirigent des vortrefflichen „Kölner Männergesangvereins". Er lebt und wirkt gegenwärtig noch verdienstlich in seiner Vaterstadt. Gesang- und Klaviersachen von ihm sind im Druck erschienen.

Weber, Friedrich August, geb. zu Heilbronn am Neckar am 24. Januar 1753, lernte, während er die Schule besuchte, Singen, Violin- und Klavierspielen (in letzterem war der Dichter Schubart eine Zeit lang sein Lehrer), studirte dann von 1770 bis 1773 in Jena und Göttingen Medizin und praktizirte von 1774 ab in Heilbronn. Später lebte er auch einmal drei Jahre als praktischer Arzt in Bern, kehrte aber wieder nach Heilbronn zurück, wo er als Stadtarzt angestellt wurde und am 21. Januar 1806 starb. — In seinen Mußestunden stets eifrig mit Musik beschäftigt, hat W. nicht nur fleißig komponirt — Instrumental- und Vokalsachen, sogar auch Kantaten und Oratorien und die beiden Opern „Der lustige Schuster" und „Der Teufel ist los", von welchen Produktionen allen indessen nichts gedruckt ist —, sondern er trat auch häufig als musikalischer Schriftsteller mit Aufsätzen auf, die er besonders in die Speyersche Realzeitung und in die Leipziger allgem. mus. Zeitung lieferte, und von denen namentlich die, welche von Physiologischem der menschlichen Stimme handeln, hervorzuheben sind.

Weber, Friedrich Dionys, geb. 1771 zu Welchau in Böhmen, ward von seinem 7ten bis 12ten Jahre von dem dortigen Schullehrer Franz Bayer im Gesang, Klavier- und Orgelspielen, sowie auf den meisten der gangbaren Streich- und Blasinstrumente unterrichtet, begann dann mit 12 Jahren die Gymnasialstudien bei den Piaristen in Tuppau und wurde hier seiner musikalischen Geschicklichkeit und Brauchbarkeit wegen in das Clementinische Seminar aufgenommen. Nach beendeten Gymnasialstudien ging er auf die Universität nach Prag, machte theologische, juridische und philosophische Studien, betrieb aber nebenbei immer die Musik mit leidenschaftlichem Eifer, und konnte endlich dem Drange nicht widerstehen, die Tonkunst zu seinem ausschließlichen Berufe zu machen. Nun warf er sich — autodidaktisch — auf das Studium der musikalischen Theorie, schöpfte Belehrung aus den besten Lehrbüchern und Partituren, profitirte von den Rathschlägen des gerade damals in Prag anwesenden Abtes Vogler und galt bald für einen vorzüglichen Theoretiker, sowie auch sein tondichterisches Talent sich mehr und mehr entfaltete und ihm Erfolge einbrachte. Besonders war dies der Fall auf dem Felde der Tanzkomposition: W. schrieb damals eine Unzahl von Tänzen aller Art, die er namentlich mit reicherer Instrumentation ausstattete, als bis dahin üblich war. Im J. 1797 trat er mit seiner ersten größeren Komposition hervor, mit der Kantate „Böhmens Errettung",

Digitized by Google

welche mit großem Beifall aufgeführt wurde, und der die Opern „Der Mädchenmarkt" (für ein Privattheater und nur mit Quartett- und Pianofortebegleitung geschrieben) und „Der Krieg um Liebe" nebst Fortsetzung „Die gefundene Perle" folgten. Zur Aufführung gelangten diese letzteren beiden Opern jedoch nur als Konzert. Als 1810 das Konservatorium in Prag errichtet wurde, ernannte man W., der auch den ganzen Plan der Anstalt ausgearbeitet hatte, zum Direktor, und diesem Amte widmete er eine musterhafte und unermüdliche Thätigkeit, die nur erst mit seinem am 25. Dezember 1842 erfolgten Tode aufhörte. — Von W's ihrer Zeit geschätzten Kompositionen ist nur das Wenigste gedruckt: Märsche für Harmoniemusik, Tänze, Klaviersachen und Lieder. Messen, Kantaten und viele Instrumentalsachen hinterließ er handschriftlich. Als didaktisch-theoretischer Schriftsteller ist er aufgetreten mit den Werken: „Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik" (Prag, 1828) und „Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses ꝛc." (4 Theile, Prag, 1830—34.) Schließlich ist noch zu erwähnen, daß nach seiner Angabe die erste Klappentrompete und das erste Klappen-Waldhorn zu Stande gebracht worden sein soll, und daß er eine Art von Pauken erfunden hat, die mittels eines Schraubenzuges in sehr kurzer Zeit in jede beliebige Tonart umzustimmen ist.

Weber, Georg, geb. zu Würzburg am 1. Januar 1771, studirte nach dem Willen seiner Eltern die Rechte, trieb aber nebenbei, vom Domorganisten Detsch im Klavier- und Orgelspielen unterrichtet, fleißig Musik, und widmete sich endlich dieser Kunst ausschließlich. In der Folge wurde er Hoforganist in Würzburg und galt im Anfang unseres Jahrhunderts für einen bedeutenden Orgelspieler und vortrefflichen Lehrer in verschiedenen Zweigen der Kunst. Gedruckt erschienen von ihm: Violin- und Klavierkonzerte, Harmoniestücke, Lieder und Gesänge.

Weber, Gottfried, vortrefflicher Theoretiker und musikalischer Schriftsteller, auch umsichtiger Komponist, geb. am 1. März 1779 zu Freinsheim in Rheinbaiern, wo sein Vater Bürgermeister war und er auch den ersten Schulunterricht erhielt; dann besuchte er in Mannheim das Gymnasium, studirte von 1796 bis 1800 in Heidelberg und Göttingen die Rechte, praktizirte hierauf von 1801 am Reichskammergericht zu Wetzlar, und nahm von 1802 bis 1814 in Mannheim seinen Aufenthalt, wo er zuerst Dikasterialadvokat und von 1804 an Fiskalprokurator war. Von 1814 bis 1818 fungirte er in Mainz als Tribunalrichter, wurde dann als Hofgerichtsrath und Generaladvokat am Cassationshofe nach Darmstadt berufen, zählte seit 1825 mit zu der Kommission, welche mit dem Entwurf einer neuen Civil- und Strafgesetzordnung beauftragt war, und wurde endlich 1832 großherzoglich hessischer Generalprokurator, als welcher er, nachdem er noch Ritter des Ludwigsordens, Ehrendoktor der Universität Gießen und Ehrenmitglied vieler musikalischer Gesellschaften und Vereine geworden, zu Kreuznach, wo er bei einem Verwandten zum Besuch gewesen, am 12. September 1839 starb. — W's musikalische Erziehung war anfangs nur die eines Dilettanten; er lernte zuerst Klavierspielen, und erwarb sich dann Fertigkeit auf der Flöte und dem Violoncell. Die Theorie studirte er erst während seines

Digitized by Google

zwölfjährigen Aufenthalts in Mannheim (nachdem er jedoch schon vorher Kompositionsversuche gemacht hatte), und zwar studirte er sie autodidaktisch, sich durch alle möglichen Systeme und Lehrbücher hindurcharbeitend und den darin ausgesprochenen Maximen in den Partituren klassischer Meister nachspürend. Diese Beschäftigung, zuerst nur zu eigener Belehrung unternommen, führte ihn nach und nach zu selbstständigen Forschungen und endlich auch zu seinem Hauptwerk: „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst ꝛc." (zuerst in 3 Bänden, Mainz, 1817—1820, dann 1824 in einer zweiten vierbändigen, und endlich 1830—1832 in einer dritten, ebenfalls vierbändigen Auflage erschienen), welches in der That hält, was sein Titel verspricht, und wirklich in das Chaos der verschiedenen theoretischen Systeme und in den Wust, der die Harmonielehre bis Weber bedeckte, Ordnung gebracht hat. Gewissermaßen Auszüge aus diesem großem Werke sind die kleineren theoretischen Lehrbücher W's: „Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende" (Darmstadt, 1822, dann in zweiter und dritter Auflage, Mainz, 1825 und 1831); „Die Generalbaßlehre zum Selbstunterricht" (Mainz, 1833). Weitere musikalische Schriften von ihm sind: „Ueber chronometrische Tempobezeichnung ꝛc." (Mainz, 1817); „Beschreibung und Tonleiter der G. Weber'schen Doppel-Posaune" (Mainz, wo er auch 1817 dieses Instrument erfand); „Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiems" (Mainz, 1826); „Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiems" (Mainz, 1827). Zahlreiche musikalische Aufsätze und Abhandlungen lieferte er ferner in die Leipziger allgem. mus. Zeitung, in die Wiener und Berliner Musikzeitung, in die Encyklopädie von Ersch und Gruber, und vor allen Dingen in die von ihm 1824 begründete und in den ersten 80 Heften redigirte treffliche Zeitschrift „Cäcilia" (nach seinem Tode übernahm Dehn in Berlin die Redaktion). — Seinem Ruf als Theoretiker kam der als Tonsetzer nicht gleich, wenn man auch seinen Kompositionen Gründlichkeit, Charakter und Noblesse nicht absprechen kann. Von diesen Kompositionen sind gedruckt: Mehrere Messen, ein Tedeum, ein Requiem für Männerstimmen, eine zweichörige Hymne, zahlreiche ein- und mehrstimmige Lieder, eine Sonate für Klavier, ein Streichtrio, Flötensachen, Stücke für Flöte und Guitarre und für Flöte und Violoncell ꝛc.

Weber, Josepha, die älteste Schwägerin Mozarts, in Mannheim geboren, verheirathete sich nachgehends an den Violinisten Hofer, und war in dem letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts beim Schikaneder'schen Theater zu Wien als erste Sängerin angestellt, wo Mozart für sie die Königin der Nacht (in der „Zauberflöte") schrieb. Nach Hofers Tode verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem Bassisten Seb. Mayer, und starb, nachdem sie die Bühne verlassen, im J. 1820. — Ihre Stimme war von erstaunlichem Umfang nach der Höhe zu, und ihre Koloraturfertigkeit glänzend. — (Nach Vorstehendem ist der Art. Hoffer zu ergänzen und zu berichtigen.)

Weber, Louise oder Aloysia, Mozarts zweite Schwägerin, siehe unter Lange (Joseph).

Weber, Sophie, Mozarts jüngste Schwägerin, zu Mannheim geboren, ver-

Digitized by Google

heirathete sich zu Anfang dieses Jahrhunderts mit dem Tenoristen Jacob Haibel oder Haibl (s. Haibel), und lebte dann, nach dem Tode desselben im J. 1826, bei ihrer Schwester Constanze in Salzburg, wo sie noch die Einweihung der Mozart-Statue erlebte und im J. 1843 starb, 83 Jahre alt.

Weber, Wilhelm Eduard, ausgezeichneter Physiker, geb. am 24. Oktober 1804 zu Wittenberg, erst außerordentlicher Professor zu Halle, dann 1831 ordentlicher Professor der Physik zu Göttingen, 1837 dieser Stelle wegen politischer Ansichten entsetzt, und von da ab theils Reisen machend, theils in Leipzig und Göttingen privatisirend, 1843 in Leipzig Professor und seit 1849 wieder in Göttingen — ist hier anzuführen als akustischer Schriftsteller. Er hat sich als solcher bethätigt in der Abhandlung „Leges oscillationis etc.“ (Halle, 1827), durch zahlreiche Aufsätze in Schweigers „Jahrbuch der Chemie und Physik“, in Poggendorfs „Annalen der Physik“ und in der Zeitschrift „Cäcilia“, endlich durch die akustischen Artikel in Schillings „Universal-Lexikon der Tonkunst“. — Sein älterer Bruder, Ernst Heinrich W., geb. zu Wittenberg am 24. Juni 1775 und gegenwärtig noch zu Leipzig als Professor der Anatomie und Physiologie wirkend, hat ebenfalls einiges Akustische geschrieben.

Wechselnoten, ital. note cambiate, s. Durchgang.

Wecker, Georg Caspar, geb. zu Nürnberg am 2. April 1632, erhielt den ersten Klavierunterricht von seinem Vater, und ward dann ein Schüler des berühmten Erasmus Kindermann, der ihn so weit brachte, daß er bereits mit 19 Jahren einen Organistenposten bekleiden konnte. Nachgehends wurde er Organist an der Sebalduskirche seiner Vaterstadt, und starb als solcher am 20. April 1695, den Ruf eines bedeutenden Orgelspielers, Kirchenkomponisten und Tonlehrers hinterlassend. Von seinen vielen geistlichen Gesängen ist unsres Wissens nur eine Sammlung erschienen (1695).

Weckmann, Matthias, geb. 1621 zu Oppershausen in Thüringen, wurde als Sängerknabe in die kurfürstliche Kapelle zu Dresden aufgenommen und von Heinrich Schütz in der Komposition unterwiesen; nachgehends schickte ihn der Kurfürst von Sachsen zu dem berühmten Schulz (Prätorius) nach Hamburg, damit er sich bei demselben im Klavier- und Orgelspielen vervollkommene. Nach dreijährigem Verweilen in Hamburg nach Dresden zurückgekehrt, wurde er daselbst als Hoforganist angestellt, bekleidete später vorübergehend in Nyköping beim Kronprinzen von Dänemark die Stelle als Kapelldirektor, und kehrte 1647 an seinen Posten in Dresden zurück, den er 1654 mit dem eines Organisten an der St. Jacobskirche in Hamburg vertauschte. In genannter Stadt ist er 1674 gestorben. Er galt neben Froberger für den berühmtesten deutschen Orgel- und Klavierspieler seiner Zeit und auch für einen guten Komponisten; von seinen Arbeiten ist jedoch nur eine Sammlung von Kanzonen mit Instrumentalbegleitung im Druck erschienen (Freiberg, 1651).

Wedemann, Wilhelm, geb. am 24. Juli 1805 zu Udastedt bei Erfurt, woselbst sein Vater Organist und Lehrer war, erhielt (da sein Vater frühzeitig starb) den ersten Schul- und Musikunterricht beim Schullehrer Stolze, besuchte von seinem 13ten Jahre ab das Gymnasium zu Erfurt, und kam mit 17 Jahren

Digitized by Google

in das Schullehrerseminar, wo er den Unterricht M. G. Fischers genoß. 1824 wurde er Hauslehrer beim Obersten von Köhler in Erfurt, ging dann 1827 als Organist und Elementarlehrer nach Buttstedt, und wurde endlich 1832 Hofkantor, Hoforganist und Seminarlehrer in Weimar, wo er 1843 starb. — Herausgekommen sind von ihm: Kinder- und Schullieder, brauchbare instruktive Klaviersachen, Männergesänge, Orgelstücke (in Körners „Orgelfreund") u. s. w.

Weich, ein Beiwort in der Musik, für welches die Technik lieber den Ausdruck Moll braucht, s. daher diesen Artikel.

Weidinger, zu Anfang dieses Jahrhunderts Hoftrompeter in Wien, siehe Trompete.

Weidner, s. Tryphon.

Weigang, Anton, geb. den 28. Februar 1751 zu Melling in der Grafschaft Glatz, und gest. als Pfarrer und fürsterzbischöflicher Notar zu Rengersdorf in Schlesien am 18. Mai 1829, erwarb sich namhafte Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik in seiner Gegend und komponirte selber, da er in seiner Jugend gründliche und eifrige Musikstudien gemacht hatte, viele größere und kleinere Kirchensachen, von denen indeß Nichts im Druck erschien.

Weigl, Franz Joseph, geb. in einem baierischen Dorfe am 19. März 1740, trat in noch jungen Jahren als Violoncellist in die Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt (in Ungarn), an deren Spitze damals Jos. Haydn stand, welcher auch bei W's ältestem Sohne (s. den folgenden Art.) die Pathenstelle vertrat. Später ging W. nach Wien, wurde hier erster Violoncellist an der italienischen Oper und bald auch Mitglied an der k. k. Hofkapelle. Gest. ist er zu Wien am 25. Januar 1820, nachdem er zwei Jahre vorher sein 50jähriges Dienstjubiläum gefeiert und bei dieser Gelegenheit vom Kaiser die goldene Verdienstmedaille erhalten hatte. — Man hat von ihm Stücke für den Czakan und eine Schule für dies Instrument.

Weigl, Joseph, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Eisenstadt in Ungarn am 28. März 1766, wurde von Wien aus, wohin er mit seinen Eltern — der Vater ist im vorhergehenden Artikel erwähnt; die Mutter war als Sängerin in der Esterhazy'schen Kapelle angestellt — als kleines Kind gekommen, im Alter von 9 Jahren nach Korneuburg (drei Meilen von Wien) zu dem Chorregenten Witzig geschickt, um bei demselben Singen, Klavierspielen und Generalbaß zu erlernen, denn seine musikalischen Anlagen hatten sich aufs Unzweideutigste schon sehr frühzeitig kundgegeben. Von Korneuburg nach Wien zurückgekehrt, besuchte er dort eine lateinische Schule und wurde Albrechtsbergers Kompositionsschüler. Mit 16 Jahren machte er sich für das Marionettentheater einer befreundeten Familie ganz heimlich an die Komposition einer Operette „Die unnütze Vorsicht"; sein Vater aber bekam Wind von der Sache, sah die Partitur durch und ließ ihn auch zu dem Accompagnement, welches nur für Quartett gesetzt war, die Blasinstrumente hinzufügen. Als Alles vollendet war, revidirte Albrechtsberger die Partitur noch einmal, theilte sie Gluck und Salieri mit, und diese brachten es dahin, daß die Oper auf dem kaiserl. Theater zur Aufführung gelangte. Sie fand Beifall und erlebte sogar einige Wiederholungen.

Digitized by Google

Die Musik war trotz alledem nicht zu W's Lebensberuf bestimmt; er sollte Jurist werden und fing auch die demgemäßen Studien an; aber lange hielt er es in der trockenen Pandektenluft nicht aus, steckte sich hinter Salieri, und dieser wieder brachte den alten Weigl dahin, dem Sohne das Betreten der tonkünstlerischen Laufbahn zu ausschließlichem Beruf zu gestatten. Joseph wurde nun förmlich Salieri's Schüler, der ihn in Allem, was zur dramatischen Komposition gehörte, unterwies, ihn ordentlich praktisch machte, indem er ihn den Opernsten ihre Partien einstudiren, ja selbst zuweilen bei Proben und Aufführungen dirigiren ließ, und ihm fleißig Arien, Duette, Terzette und sonstige Gesangsstücke zu arbeiten gab. Nachdem der junge Künstler zu seiner Uebung ein ganzes Libretto — „La Sposa collerica“ — in Musik gesetzt hatte und auch inzwischen Salieri's angestellter Adjunkt im Kapellmeisteramte geworden war, ging seine Buffa-Oper „Il Pazzo per forza“ mit ungemeinem Beifall in die Scene und brachte ihm Gehaltszulage und eine Extra-Gratifikation von Seiten des Hofes ein. Diesem Erfolge folgte eine lange Reihe anderer und sein Ruf stieg von Tag zu Tage. 1790 wurde er Salieri's Nachfolger als wirklicher Kapellmeister der Oper, bekleidete dies Amt bis ins Jahr 1825, und trat dann als zweiter Kapellmeister zur k. k. Hofkapelle über, von nun an Nichts mehr fürs Theater, sondern nur noch für die Kirche arbeitend. Gestorben ist der würdige Mann, dem auch die Stadt Wien das Ehrenbürgerrecht verliehen hatte, am 3. Februar 1846. — Außer den schon angeführten Opern setzte W. noch die folgenden: „La Caffetiera“, „La Principessa d'Amalfi“, „Giulietta e Pierrotto“, „L'Amor marinaro“ (später auch in deutscher Uebersetzung als „Der Korsar aus Liebe“ mit Beifall gegeben), „L'Academia del Maestro Cisolfaut“, „I Solitari“, „L'Uniforme“ (auch ins Deutsche übersetzt), „Il Principe invisibile“, „Cleopatra“, „Il Rivale di se stesso“, „L'Imboscata“ (die letzteren drei in den Jahren 1807 und 1815 für Mailand komponirt), „L'Orfana d'Inghilterra„ (nur in der Uebersetzung als „Margarethe von Anjou“ aufgeführt), „Das Petermännchen“, „Der Strazzensammler“, „Das Dorf im Gebirge“, „Das Waisenhaus“, „Die Schweizerfamilie“ (1809 zuerst in Wien aufgeführt), „Franziska von Foix“, „Vesta's Feuer“, „Der Bergsturz“, „Kaiser Hadrian“, „Die Jugend Peters des Großen“, „Baals Sturz“, „Die eiserne Pforte“. Dann sind zu nennen die Operetten: „Adrian van Ostade“, „Der Einsiedler“, „Nachtigall und Rabe“, „Waldemar“, „Eduard und Caroline“. Ferner setzte er viele Ballette, Oratorien und Kantaten, Messen und kleinere Kirchenstücke, Ouverturen zu Schauspielen, Einlagstücke aller Art, Lieder und Gesänge, Tänze ꝛc. Viele der hier namhaft gemachten Sachen sind im Druck erschienen. — Die Eigenschaften W's als Komponisten bestehen hauptsächlich in Klarheit des Ausdrucks, Wärme des Gefühls, Zartheit und Gemüthlichkeit der Empfindung, Eigenschaften, welche sich am vollständigsten und angemessensten in seiner „Schweizerfamilie“ darthun, die noch heute auf jedes unverdorbene Gemüth ihre Wirkung ausüben muß.

Weigl, Thaddäus, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, 1774 zu Wien geb., war ebenfalls als Kapellmeister beim Hoftheater angestellt, verwaltete auch

Digitized by Google

nebenbei das Archiv desselben. Eine Zeit lang stand er auch einer von ihm gegründeten Musikalienhandlung vor, die aber eingegangen ist. Als Komponist war er durch verschiedene Singspiele (z. B. „Idoli", „Die Marionettenbude") und Ballette bekannt.

Weimar, Georg Peter, geb. zu Stotternheim bei Erfurt am 16. Dezember 1734, erhielt den ersten Musikunterricht von dem Schullehrer seines Geburtsortes, und genoß nachher, als er von 1752 an das Gymnasium in Erfurt besuchte, den Unterricht Adlungs. 1758 schon kam er als Kammermusikus und Hofkantor nach Zerbst, wo er beim Kapellmeister Fasch im Satze und beim Konzertmeister Höckh im Violinspielen noch Studien machte, wurde dann 1763 als Kantor an der Kaufmannskirche nach Erfurt berufen, und bekleidete hier von 1774 an die Stelle als Musikdirektor am evangelischen und von 1776 ab am katholischen Gymnasium. In allen diesen Aemtern starb er am 19. Dezember 1800 an den Folgen eines Beinbruchs. Als Lehrer hat er sehr verdienstlich gewirkt, und von seinen Kompositionen sind Lieder für eine Singstimme, Motetten und eine Oper für Kinder, „Die Schadenfreude", im Druck erschienen. Ein von ihm verfaßtes Choralbuch hat nach seinem Tode Kittel herausgegeben.

Weinlig, Christian Ehregott, geb. zu Dresden am 30. September 1743, empfing in seiner Jugend nur nothdürftigen Musikunterricht, brachte es aber, unterstützt durch Talent und Fleiß, zu einer achtungswerthen Geschicklichkeit auf verschiedenen Instrumenten, studirte dann, während er die Kreuzschule in Dresden besuchte, bei Homilius die Komposition und schrieb verschiedene Kirchensachen, die sein Lehrer auch aufführte. 1765 bezog er die Universität zu Leipzig, setzte hier für die Koch'sche Schauspielergesellschaft mehrere Ballette und erhielt überhaupt durch seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten Kredit, der ihn sogar 1787 zum Organisten an der reformirten Kirche ernennen ließ. Natürlich blieb er nun der Tonkunst als ausschließlichem Lebensberuf angehörig. 1773 ging er von Leipzig als Organist nach Thorn an der Weichsel, und wurde von da 1780 als Organist an der Frauenkirche und Cembalist an der italienischen Oper nach Dresden berufen. 1785 ward er seinem Lehrer Homilius substituirt, und als derselbe starb, zum wirklichen Nachfolger desselben als Kantor und Musikdirektor an der Kreuzschule ernannt. Nach treuem und eifrigem Wirken in seiner Stellung erfolgte sein Tod am 13. Mai 1813. — Von seinen Kompositionen erschienen nur einige Sammlungen Klaviersachen im Druck. Im Manuscript hinterließ er mehrere Passions- und andere Oratorien, Kantaten und sonstige Kirchenstücke, auch die Oper „Habsburgs Meistersänger" (in Prag zur Krönung Leopolds I. aufgeführt) und das Festspiel „Erinna".

Weinlig, Christian Theodor, Neffe des Vorhergehenden, geboren am 25. Juli 1780 als der Sohn des Hof- und Justizrathes Dr. Ch. H. Weinlig, erhielt den Schulunterricht von frühester Jugend an bis zur Universität im väterlichen Hause, bezog zu Ostern 1797 die Universität Leipzig, studirte daselbst die Rechte und machte im J. 1800 mit bestem Erfolge sein Examen. Nach Dresden zurückgekehrt, praktizirte er als immatrikulirter Advokat bis zum Jahre 1804, wo er, einem inneren Drange folgend, die Jurisprudenz quittirte

Digitized by Google

und bei seinem Onkel (s. den vorherg. Art.) die Komposition studirte. Im J. 1806 ging er nach Italien und setzte, vornehmlich zu Bologna unter der Leitung des berühmten Padre Mattei, das Studium des Contrapunkts fort, ward auch 1807 von der dortigen Academia filarmonica unter die magistros compositores aufgenommen. Nach kurzem Aufenthalt in Wien kehrte er 1808 nach Dresden zurück und privatisirte dort, bis ihm 1814 das Kantorat an der Kreuzschule übertragen wurde. Dieses Amt bekleidete er bis zu Ende des Jahres 1817, dann aber legte er es, durch besondere Umstände bewogen, freiwillig nieder und trat in den Privatstand zurück, Kompositions-Unterricht gebend und die Dreyßig'sche Singakademie dirigirend. Mit dem Jahre 1823 endete sein Privatleben, denn er wurde im März desselben Jahres als Kantor der Thomasschule und Musikdirektor der beiden Hauptkirchen (als Schicht's Nachfolger) nach Leipzig berufen. Sein vortreffliches Wirken in diesen Aemtern sichert ihm ein ehrendes Andenken. Gest. ist er am 6. März 1842, nachdem die letzten Jahre seines Lebens durch körperliche schwere Leiden getrübt waren. Von seinen würdigen und gehaltvollen Kirchenkompositionen ist Nichts im Druck erschienen, wohl aber einige Hefte sehr brauchbarer Singübungen und ein Buch über Fugenlehre (nach seinem Tode herausgekommen).

Weinmüller, Carl, vortrefflicher Sänger (Bassist), geb. 1765 zu Regensburg, begann bei kleinen wandernden Gesellschaften die theatralische Laufbahn, mit denen er Süddeutschland und Ungarn bereiste, bis er 1795 in Wien dauernd engagirt wurde. Hier machte er sich bald zum Liebling des Publikums durch seine wundervolle Stimme und Gesangsmanier sowohl, wie durch seine Darstellung serieuser wie komischer Partien. 1825 trat er von der Bühne ab und wirkte nur noch in der Hofkapelle, wo er seit langen Jahren schon angestellt war. Gest. ist er zu Döbling bei Wien am 16. März 1828.

Weisflog, Christian Gotthilf, geboren zu Lauter im Erzgebirge am 11. April 1732, kam als 12jähriger Knabe auf das Lyceum in Annaberg und bezog 1756 die Universität Leipzig, um sich der Theologie zu widmen. 1760 ging er als Hauslehrer nach Belstädt in Thüringen, und lebte dann von 1767 an in Bautzen, bis er 1769 als Kantor an der Gnadenkirche nach Sagan kam, wo er nach einem sehr kunstvortheilhaften Wirken am 21. März 1804 starb. Er komponirte Kirchen- und Instrumentalsachen, dann auch die Operetten: „Das Frühstück auf der Jagd", „Das Erntefest", „Der Schatz", „Das glückliche Unglück", „Der Einsiedler". — Sein Sohn war der bekannte Erzähler Carl W., geb. am 27. Dezember 1770 zu Sagan, seit 1827 Stadtgerichtsdirektor daselbst und gest. am 17. Juli 1828 im Bade Warmbrunn. — Nicht nur daß er in vielen seiner Novellen sein tiefes Kunstgefühl und die vortrefflichsten Ansichten über musikalische Dinge kundgiebt, sondern er war auch ein tüchtiger musikalischer Praktiker, spielte verschiedene Instrumente mit Fertigkeit und komponirte mit Gewandtheit.

Weiß, Franz, geb. in Schlesien am 18. Januar 1778, kam nachgehends nach Wien, wo er beim Privatquartett des Fürsten Rasumovsky angestellt wurde, und am 25. Januar 1830 starb. Er war ein Meister auf der Viola und

Digitized by Google

wirkte, außer bei dem schon erwähnten Quartett, auch bei den berühmten öffentlichen Kammermusik-Konzerten mit, die durch Schuppanzigh veranstaltet wurden. Auch als Komponist hat er sich nicht unvortheilhaft bekannt gemacht, erstens durch Musiken zu mehreren Balletten, Sinfonien und Ouverturen, dann durch Streich-Quartette und Quintette, Klaviersonaten, Flöten- und Violinduetten u. s. w., die im Druck erschienen sind.

Weiß, Julius, geboren zu Berlin am 19. Juli 1814, bildete sich unter Hennings Leitung zu einem tüchtigen Violinspieler und machte bei Grell und Rungenhagen höhere musikalische Studien. Nachgehends wirkte er in Berlin als Musiklehrer, bis er 1853 die Musikalienhandlung seines Vaters übernahm, die er auch gegenwärtig noch unter der Firma: Julius Weiß fortführt. — Von seinen zahlreichen Kompositionen sind erschienen: ein Streichquartett, vierstimmige Psalmen, viele Lieder (darunter das von Jenny Lind gern gesungene „Waldröslein") und Klaviersachen (zum Theil sehr brauchbare instruktive). Ferner hat er eine größere Klavier- und eine Violinschule verfaßt und herausgegeben, und endlich ist er als musikalischer Schriftsteller aufgetreten in mehreren Musikzeitungen und von 1846 bis 1850 auch in der „Preußischen Staatszeitung".

Weiß, Sylvius Leopold, ein hochberühmter Lautenspieler, geb. um 1680 zu Breslau. Im J. 1708 begleitete er den polnischen Prinzen Sobieski nach Italien und lebte vorwiegend in Rom, bis der Prinz starb und er wieder nach Breslau zurückkehrte, von wo aus er dann später in die kurfürstlich sächsische Kapelle nach Dresden kam. Hier starb er gegen 1748. Seine Zeitgenossen konnten nicht Rühmens genug von seinem Spiele machen, und fast die sämmtlichen Fürsten Deutschlands überhäuften ihn mit Auszeichnungen und Geschenken. Von seinen zahlreichen Kompositionen ist Nichts im Druck erschienen. — Sein Bruder Sigismund und sein Sohn Adolph Faustin (welcher letztere in Dresden als Kammermusikus angestellt war) hatten ebenfalls als Lautenisten Ruf.

Weiße Note nennen einige Musiklehrer wohl auch die halbe Taktnote, weil der Kopf derselben hohl und somit auf dem Papiere weiß (innerhalb des Oblongums) ist.

Weite Harmonie oder **Weite Lage**, s. Akkord.

Weites Klanggeschlecht, s. Genera spissa.

Weixelbaum, Georg, vorzüglicher Tenorsänger, geb. zu Wallerstein am 8. April 1780 als der Sohn eines fürstlich öttingen-wallersteinschen Kabinetsrathes. Zum Geistlichen bestimmt, machte er bei den Piaristen demgemäße vorbereitende Schulstudien, sang aber dabei, mit einer wundervollen Sopranstimme begabt, fleißig bei Kirchen- und anderen öffentlichen Musiken, und hatte als jugendlicher Solosänger einen gewissen Ruf. Während seine Stimme mutirte, beschäftigte er sich mit dem Violinspielen, und als kurz nach 1802 sein Vater starb, beschloß er sich ganz der Musik zu widmen, studirte die Komposition, übte fleißig Violine und machte auch einige beifällig aufgenommene Kompositionsversuche. Indeß wurde er von vielen Seiten auf die glänzende Zukunft aufmerksam gemacht, die ihm seine mittlerweile herrlich entwickelte Tenorstimme verhieß;

Digitized by Google

deshalb nahm er die Gesangsstudien wieder auf, ging sogar auf ein Jahr nach Stuttgart, um sich von dem damals berühmten Tenoristen Krebs unterrichten zu lassen, und debutirte dann 1806 mit ungemeinem Erfolg auf dem Theater in München, wo er auch schon im nächsten Jahre darauf als Hofsänger angestellt wurde. Bis gegen 1815 verblieb er in München, während dieser Zeit auch erfolgreiche Kunstreisen machend, ging dann nach Mannheim und von da nach Karlsruhe, wo er noch eine Reihe von Jahren rühmlich wirkte, dann aber mehr und mehr in Vergessenheit gerieth, so daß schon zu Anfang der dreißiger Jahre seiner kaum noch gedacht wurde. Einige Liederhefte hat er in den Druck gegeben; ferner spricht man auch von einer Oper „Berthold der Zähringer", die er komponirt und in Karlsruhe zur Aufführung brachte. — Seine Frau, Josephine, geb. Fantozzi, 1809 in München mit ihm vermählt, wirkte neben ihm als geachtete Sängerin.

Weldon (spr. Uëldon), John, geb. zu Chichester in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, studirte die Musik zuerst bei John Walter in Eton und dann bei Purcell, worauf er in Oxford eine Organistenstelle erhielt. 1701 war er in der königl. Kapelle zu London angestellt und folgte 1709 dem Dr. Blow als Organist derselben nach. Später zweiter Kapellkomponist und Organist an noch einigen londoner Kirchen, starb er im J. 1736. Seine Kirchenkompositionen, von denen auch einige im Druck erschienen, standen in England in hohem Ansehen.

Wellatur ist der Kollektivname für sämmtliche zum Spielmechanismus der Orgel gehörigen Stücke, als: Wellen, Wellenarme, Abstrakten ꝛc.

Wellen nennen die Orgelbauer die runden, um ihre Achse laufenden Hölzer oder auch eisernen Stangen (Cylinder), welche zum Regierwerk der Orgel gehören; sie sind mit zwei Armen und an beiden Enden mit Zapfen versehen und liegen in gleicher Anzahl, als die Klaviatur Tasten hat, auf dem Wellenbrett (s. d.).

Wellenarme werden in der Orgel die an jedem Ende der Wellen (s. den vorherg. Art.) befindlichen Arme mit kleinen Zapfen genannt, an denen die Abstrakten befestigt sind.

Wellenbrett, in der Orgel ein zwischen der Tastatur und der Windlade befestigtes Brett. Weil nämlich letztere mit ihren Cancellen wegen des darauf stehenden großen Pfeifwerks viel länger ist, als die Breite der Tastatur, folglich auf beiden Seiten derselben weit hervorspringt, so kann die Abstrakte jeder Taste nicht in gerader Richtung zu demjenigen Cancellenventil geführt werden, auf welchem die für dasselbe bestimmte Pfeife steht. Daher laufen die Abstrakten zuerst nur bis zu den Wellen des Wellenbretts, wo jede an dem einen Arme der für sie bestimmten Welle angehängt ist; der andere Arm jeder Welle hingegen ist genau derjenigen Cancelle gegenüber, deren Ventil geöffnet werden soll, eingefügt, so daß diejenige Abstrakte, welche von diesem Arm durch den Windkasten bis zum Cancellenventil geht, wieder in gerader Richtung läuft. Wenn daher eine Taste niedergedrückt wird, so zieht die an derselben befestigte Abstrakte ihre Welle, und diese durch ihren zweiten Arm zugleich wieder die andere in die Windlade

Digitized by Google

führende Abstrakte an, wodurch sich das Cancellenventil öffnet und der Wind in die Pfeife strömt. — Anstatt des Wellenbrettes bedient man sich auch eines Rahmens, in welchen die Zapfen der Wellen eingesetzt werden, und nennt diesen dann Wellenrahmen.

Wellenrahmen, s. den vorhergehenden Artikel.

Wender, Johann Friedrich und Christoph Friedrich, Vater und Sohn, und Beide geschickte Orgelbauer, zu Mühlhausen in Thüringen in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebend. Sie arbeiteten meist gemeinschaftlich, und Orgeln von ihnen waren vielfach in Thüringen zerstreut.

Wendelstein, s. Cochlaeus.

Wendling, Johann Baptist, ein Elsässer von Geburt, trat 1754 in die mannheimer Kapelle und war als einer der ersten deutschen Flötenspieler berühmt, als welcher er auch verschiedene Kunstreisen machte. 1778 mit der mannheimer Kapelle nach München versetzt, starb er daselbst im J. 1800. — Seine Frau, Dorothea, war eine berühmte Sängerin. Ihr Familienname war Spurni und geboren war sie 1737 zu Stuttgart, wo ihr Vater, Hofmusikus, ihr auch den ersten Unterricht ertheilte. Im J. 1752 kam sie als Hofsängerin nach Mannheim, verheirathete sich 1758 mit Wendling und wurde mit ihm 1778 nach München versetzt, wo sie noch bis gegen 1790 auf der Bühne, in Konzerten und in der Kirche sang. Nach dieser Zeit beschäftigte sie sich bloß mit Gesangunterrichtgeben und starb im J. 1809.

Wendling, Elisabeth Auguste, Schwägerin der Vorhergehenden und Frau des erst in Mannheim angestellt gewesenen, dann nach München versetzten und daselbst 1807 verstorbenen Violinspielers Franz Anton Wendling, war ebenfalls eine gute Sängerin. 1755 geb., kam sie nachgehends als Sängerin nach Mannheim (wo sie z. E. im J. 1772 Burney hörte, der mit Lob von ihr spricht), und wurde nebst ihrem Manne 1778 nach München versetzt. Hier starb sie schon im J. 1794.

Wendt, Ernst Adolph, geb. zu Schwiebus am 6. Januar 1806, wurde frühzeitig in der Musik unterrichtet, setzte sein Musiktreiben, während er von 1822 das Seminar in Neuzelle besuchte, eifrig fort, und ging endlich 1824 nach Berlin, wo Zelter, Bernhard Klein und A. W. Bach seine höhere Ausbildung leiteten. 1826 kam er als Musiklehrer an das Seminar von Neuwied und war in dieser Stellung noch in den 40er Jahren. Sein Wirken als Lehrer wie als Dirigent des Neuwieder Musikvereins und des fürstlichen Orchesters wurde stets als sehr wacker geschildert. Komponirt und publizirt hat er Klavier-, Orgel- und Gesangssachen.

Wendt, Johann Amadeus, geb. zu Leipzig im J. 1783, studirte Philosophie, wurde 1810 Privatdozent an der Universität seiner Vaterstadt, 1816 Professor daselbst, erhielt später vom Großherzog von Hessen den Titel „Hofrath", und ging endlich 1829 als Professor der Philosophie nach Göttingen, wo er am 15. Oktober 1836 starb. Er hat sich viel mit musikalisch-ästhetischer und kritischer Schriftstellerei beschäftigt und in dieser Beziehung recht Wackeres geleistet, vorzugsweise in mannichfachen Aufsätzen, die er für verschiedene musikalische Zeit-

Digitized by Google

schriften, für die „Zeitung für die elegante Welt" u. s. w. lieferte; dann gehört auch hierher sein „Leben und Treiben Rossini's" (Leipzig, 1824) und „Die Hauptperioden der schönen Künste" (Leipzig, 1831). In einigen Sammlungen von Liedern ist er auch als Komponist aufgetreten.

Werckmeister, Andreas, ehedem berühmter Orgelspieler und musikalischer Schriftsteller, geb. zu Benneckenstein in Thüringen am 30. November 1645, erhielt den ersten Musikunterricht bei einem Onkel, der zu Bennungen Organist war, kam 1660 auf die Schule nach Nordhausen, wo er zwei Jahre verweilte, und während dieser Zeit des berühmten Hildebrand Unterricht genoß, und ging endlich nachgehends noch zu seinem andern Onkel, dem Kantor Viktor Werckmeister in Quedlinburg, bei dem er so gute Fortschritte in musikalischen Dingen machte, daß ihm 1664 schon die Organistenstelle zu Hasselfelde (im Braunschweigischen) anvertraut werden konnte. 1674 erhielt er die Schloßorganistenstelle zu Quedlinburg, und folgte dann 1696 einem Rufe als Organist an der Martinskirche nach Halberstadt, wo er am 26. Oktober 1706 starb. — Von seinen theoretisch-didaktischen Schriften sind anzuführen: „Orgelprobe, oder kurze Beschreibung, wie und welcher Gestalt man die Orgelwerke von den Orgelmachern annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern könne und solle ꝛc." (Frankfurt und Leipzig, 1681, später noch in verschiedenen anderen Auflagen); „Musicae mathematicae Hodegus curiosus, oder richtiger musikalischer Wegweiser ꝛc." (Frankfurt und Leipzig, 1687, eine Art Elementarmusiklehre); „Der edlen Musikkunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch" (Frankfurt und Leipzig, 1691); „Musikalische Temperatur ꝛc.", eine Anleitung zum Stimmen der Orgeln und Klavierinstrumente (Frankfurt und Leipzig, 1691); „Hypomnemata musica, oder musikalisches Memorial ꝛc.", eine Art Elementar-Harmonielehre (Quedlinburg, 1697); „Harmonologia musica, oder kurze Anleitung zur musikalischen Komposition" (Frankfurt und Leipzig, 1700); „Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbaß wohl könne traktirt werden ꝛc." (Aschersleben, 1698 und später noch in einigen Auflagen). — Komponirt scheint er nur wenig zu haben; wenigstens ist von ihm nur eine Sammlung von Violinstücken, betitelt „Musikalische Privatlust", 1689 in Frankfurt in den Druck gegeben worden.

Werner, Johann Gottlob, geb. 1777 zu Hayn, einem Städtchen zwischen Borna und Leipzig, wurde vom Schullehrer des Ortes nothdürftig in den Anfangsgründen der Musik unterrichtet, und hatte nachgehends, während er das Privat-Institut für künftige Schullehrer besuchte, welches Dinter, damals Pfarrer in Kitzscher bei Borna, in seinem Hause errichtet hatte, den Organisten Hoffmann in Borna noch eine Zeit lang zum Lehrer im Orgelspiel. Nachdem er eine Zeit lang Hauslehrer und Famulus beim Superintendenten Unger in Borna gewesen, erhielt er 1798 die Organistenstelle in Frohburg (einem Städtchen zwischen Penig und Borna), kam von da im J. 1808 als Amtsgehülfe des Kantors Tag nach Hohenstein bei Chemnitz, und erhielt endlich im J. 1819 die Stelle als Domorganist in Merseburg und mit ihr das Prädikat als Musikdirektor. Gest. ist er am 19. Juli 1822 zu Chemnitz, wohin er sich begeben

Digitized by Google

hatte in der Hoffnung, daß seine schon seit längerer Zeit wankende Gesundheit durch Ruhe und Pflege bei seiner verheiratheten Tochter sich stärken möchte. — Gedruckt sind von W. ziemlich viele Orgelstücke verschiedener Art; dann: eine Orgelschule (in mehreren Auflagen erschienen); „Anweisung für angehende Organisten, Choräle zu begleiten"; ein Choralbuch zu dem holländischen Psalm- und Gesangbuch; „Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern"; eine Elementar-Klavierschule; eine kurzgefaßte Harmonielehre. Alle diese Arbeiten sind um so schätzenswerther, wenn man bedenkt, daß W. außer der geringen, oben erwähnten Unterweisung in seiner Jugend seine Kunstbildung nur seinem Selbststudium verdankte.

Wert, s. Waert.

Werth, nämlich der Noten und Pausen, s. daselbst und auch den Artikel Geltung (der Noten).

Wery, Nikolas Lambert, geb. zu Huy in der Diöcese Lüttich im J. 1789, erhielt mit 11 Jahren bei einem Musiker seines Geburtsortes, Namens Delhaise, Violinunterricht und ging in seinem 16ten Jahre nach Lüttich, wo er weitere Unterweisung auf der Violine bei Gaillard genoß. Zwei Jahre darauf mußte er Soldat werden, erhielt aber nach einem weiteren Jahre seinen Abschied, besuchte seine Familie in Huy und ließ sich dann zu Sedan nieder, von wo aus er jedes Jahr nach Paris reiste, um bei Baillot sein Violinspiel zu vervollkommnen. 1822 verließ er Sedan und siedelte nach Paris über, wo er beim Liebhaberkonzert in Vauxhall als Musikdirektor angestellt wurde; 1823 aber gab er diese Stelle schon wieder auf, um in Brüssel die eines ersten Violinisten bei der königlichen Kapelle anzunehmen. Nach der Gründung des Konservatoriums in genannter Stadt, wurde er Violin-Professor an demselben und später Kammermusiker des Königs der Belgier. Noch in den 40er Jahren wirkte er in diesen Verhältnissen. — Komponirt und publizirt hat W., der ein tüchtiger Künstler genannt wurde, Konzerte, Rondo's, Variationen, Etuden für Violine, Romanzen u. s. w.

Wesentliche Dissonanzen, s. Dissonanz.

Wesley (spr. Uësli), Charles, Neffe des Stifters der Methodisten, John Wesley, wurde am 11. Dezember 1757 zu Bristol geb. und erhielt, bei den eminentesten Anlagen, frühzeitig Unterricht in der Musik; später ging er nach London, wo Boyce sein Lehrer wurde. In den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der besten englischen Orgelspieler und auch seine Kompositionen — Anthems, Orgel- und Klavier-Konzerte, Lieder ꝛc. — machten viel Glück. Er war 1829 noch in London am Leben.

Wesley, Samuel, Bruder des Vorhergehenden und noch berühmterer Orgelspieler als dieser, geb. zu Bristol am 24. Februar 1766, spielte schon mit 6 Jahren mit großer Fertigkeit Klavier und fing auch zeitig zu komponiren an, so daß er mit zwölf Jahren schon ein Oratorium „Ruth" vollendet hatte. Einige Jahre darauf komponirte er eine Messe, die er dem Papst Pius VI. dedicirte. In seinem 18ten Jahre war sein Ruhm als Orgelspieler schon so bedeutend, daß er in London als königl. Hoforganist angestellt wurde; diese Stelle

Digitized by Google

behielt er bis zu ſeinem am 11. Oktober 1837 erfolgten Tode. Anthems, Orgel- und Klavierſachen ſeiner Kompoſition ſind im Druck erſchienen.

Weſſely, Bernhard, von jüdiſchen Eltern zu Berlin im J. 1767 geb., ſtudirte daſelbſt die Muſik unter Kirnberger, Faſch und Schulz, wurde 1788 Muſikdirektor am Nationaltheater in Berlin und 1796 Kapellmeiſter des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg. Nach deſſen Tode im J. 1802 kehrte er wieder nach Berlin zurück und lebte dort als Privatmann. Das Jahr ſeines Todes iſt nicht bekannt. — In Berlin brachte W. 1789 die von ihm komponirte Oper „Pſyche" zur Aufführung, und in Rheinsberg einige franzöſiſche Opern, z. B. „L'Ogre"; ferner ſetzte er mehrere Gelegenheitskantaten und Muſiken zu Schauſpielen, gab Quartette, Geſangs-, Violin- und Klavierſachen in den Druck und lieferte auch einige Aufſätze in die Leipziger allgemeine muſikaliſche Zeitung und andere Blätter.

Weſſely, Johann, am 24. Juni 1762 zu Frauenberg in Böhmen geb., bildete ſich unter der Leitung ſeines Oheims, eines Benediktinermönchs zu Prag, zu einem tüchtigen Violinſpieler, wurde dann am Theaterorcheſter in Altona angeſtellt, ging von da aus 1797 als Konzertmeiſter nach Kaſſel, und endlich 1800 in gleicher Eigenſchaft nach Ballenſtedt in die fürſtlich bernburgiſche Kapelle. Wann er geſtorben, iſt nicht anzugeben. — Als Komponiſt iſt er mit Streich-Quartetten und Trio's, ferner mit Variationen für Horn und für Klarinette, mit einigen Quartetten für Klarinette und Streichinſtrumente ꝛc. aufgetreten, die ihres angenehmen Styls wegen recht beliebt waren. Für das Theater ſchrieb er die Opern „Frage und Antwort" und „Der Tyroler Jäger".

Weſtenholz, Karl Auguſt, geb. zu Lauenburg im J. 1736, ſtudirte die Tonſetzkunſt bei dem Kapellmeiſter J. A. Kunzen und bildete ſich zugleich bei Woczitka zu einem tüchtigen Violoncelliſten. Nachgehends als Tenorſänger bei der Hofkapelle zu Ludwigsluſt angeſtellt, wurde er nach 1756 Dirigent derſelben mit dem Titel Kapellmeiſter, und ſtarb als ſolcher am 24. Januar 1789. — Er komponirte beſonders fleißig für die Kirche: Pſalmen, Kantaten, Oratorien ꝛc.; von den letzgenannten iſt auch eines im Druck erſchienen — „Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem". — W. war zwei Male verheirathet. Seine erſte Frau war eine geborene Affabili und man ſehe über dieſe den Art. Affabili-Weſtenholz. Die zweite, mit der er ſich 1779 vermählte, — Sophie Maria, Tochter des Organiſten Fritſcher in Neubrandenburg — war nicht nur gute Sängerin, ſondern auch vortreffliche Klavier- und Harmonikaſpielerin.

Weſtmoreland, John Fane Graf von, geb. am 3. Februar 1784 und bis zum Tode ſeines Vaters (im J. 1841) den Namen Lord Burgherſh führend, diente erſt in der engliſchen Armee, war dann Geſandter in Florenz, Berlin und zuletzt (von 1851—1855) in Wien, und ſtarb im J. 1859 zu Northampton. Es iſt hier anzuführen als geſchickter Muſikdilettant, der fleißig in allen möglichen Gattungen — auch Opern, z. E. „Il Torneo" — komponirte. Von ſeinen Lehrern werden Zelter in Berlin, bei dem er Kompoſitionsſtudien machte, und Mayſeder in Wien, der ihm Violinunterricht gab, genannt.

Weſtphal, Karl Friedrich, geb. 1793 zu Oberkirchen in der Grafſchaft

Digitized by Google

Schaumburg, wurde frühzeitig von seinem Vater, einem Prediger, fleißig in der Musik und besonders im Violinspielen unterrichtet, und machte so gute Fortschritte, daß er mit 10 Jahren bereits sich öffentlich hören lassen konnte. Von seinen Eltern jedoch zur wissenschaftlichen Laufbahn bestimmt, bezog er in seinem 18ten Jahre die Universität Marburg, wo er indeß nicht aufhörte, für die Fortbildung seines Musiktalents thätig zu sein. Endlich wurde der Drang zur Tonkunst zu mächtig in ihm: er beschloß, sich ihr ganz und ausschließlich zu weihen, und wurde bald in die damalige königl. westphälische Hofkapelle zu Kassel als Violinist aufgenommen. Nach Auflösung derselben im J. 1813 ging er nach Hamburg, und von da nach Hannover, wo er unter Kiesewetter sein Violinspiel noch vervollkommnete; dann machte er eine Kunstreise, welche ihn u. a. auch nach Jena führte, und hier fand er 1817 eine Anstellung als akademischer Musikdirektor, welche er bis 1829 bekleidete, worauf er aus Gesundheitsrücksichten sie niederlegte und sich nach Rudolstadt wandte, hier noch Anfangs der 40er Jahre privatisirend. Er hatte den Namen für einen sehr tüchtigen Violinspieler.

Westphal, Johann Christoph, geb. zu Hamburg am 1. April 1773 als der Sohn des daselbst 1799 verstorbenen und ebenfalls mit Vornamen Johann Christoph geheißenen Musikalienhändlers W., widmete sich frühzeitig der Musik und hatte in verschiedenen Zweigen derselben Witthauer, Baumbach, Stegmann und Schwenke (alle in Hamburg) zu Lehrern. Zu höherer Ausbildung im Orgelspielen ging er 1794 noch nach Erfurt zu Kittel, kehrte 1796 nach Hamburg zurück und wirkte hier zuerst als Musiklehrer und Mitglied des Theaterorchesters, bis er 1803 die Stelle als Organist an der Nikolaikirche erhielt, welche er bis zu seinem am 28. Februar 1828 erfolgten Tode bekleidete. Orchester-, Orgel- und Klaviersachen, sowie einige Streich-Quintette von seiner Komposition, waren bekannt.

Wettig, Karl, geb. 1826 zu Goslar, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, ging dann später aber nach Leipzig, wo er unter Mendelssohns und Hauptmanns Leitung Kompositionsstudien machte. Seit 1858 ist er Kapellmeister in Brünn. Seine im Druck erschienenen Klavier- und Gesangsachen haben mit Recht den Beifall der Kritik erhalten.

Wettstreite, musikalische, bildeten einen Theil der großen National-Festversammlungen oder sogen. heiligen Spiele der Griechen, deren es vier gab: die Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen Spiele. Die Olympischen Spiele, als die berühmtesten und großartigsten, hatten ihren Namen daher, weil sie auf der Ebene von Olympia in der Provinz Elis (in der Nähe der Stadt gleiches Namens und des berühmten Zeustempels) gefeiert wurden. Von Herakles eingesetzt und durch Iphitos 776 v. Chr. erneuert, kehrten sie von vier zu vier Jahren wieder (welcher vierjährige Zeitraum auch Olympiade hieß und den Griechen bei ihrer Zeitrechnung zu Grunde lag), dauerten fünf Tage lang und fielen immer in den Juli (den 11ten Tag des Monats Hekatombäon). — Ueber die Pythischen und Isthmischen Spiele siehe die besonderen Artikel dieses Namens. — Die Nemëischen Spiele hatten ihren Namen von dem Flecken Nemea in der Provinz Argolis, in dessen Nähe sie im zweiten und vierten

Digitized by Google

Jahre jeder Olympiade gefeiert wurde. Sie waren ebenfalls von Herakles angeordnet. — Daß überhaupt in Griechenland bei den meisten Festen zu Ehren der Götter, z. E. bei den Panathenäen (zu Ehren der Minerva in Athen alljährlich gefeiert), musikalische Wettstreite vorkamen, sei beiläufig noch bemerkt.

Wetzke, Johann Philipp, 1705 als der Sohn eines Schneiders zu Gottleube bei Pirna geb., besuchte die Stadtschule in Pirna, dann die Kreuzschule in Dresden und versuchte sich damals schon, ohne jedoch theoretischen Unterricht gehabt zu haben, in allerhand Kompositionen; indeß studirte er dem Willen seiner Eltern gemäß zu Wittenberg Theologie, trieb aber dabei auch fleißig Musik, und beschloß erst nach absolvirtem akademischen Kursus, sich der Tonkunst ausschließlich zu widmen. 1735 erhielt er die Stelle als Kantor und Musikdirektor an der Pfarrkirche zu Wittenberg, und blieb in diesen Aemtern bis zu seinem im J. 1767 erfolgten Tode. Er war seiner Zeit als Kirchenkomponist hoch angesehen; es ist aber von seinen Arbeiten nichts im Druck erschienen.

Weyse, Christoph Ernst Friedrich, geb. am 5. März 1774 zu Altona, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der am dortigen Christianeum Rektor und Kantor war, mußte aber, ungeachtet seiner leidenschaftlichen Liebe und unzweideutigen Anlagen zur Tonkunst, als Lehrling in ein Handlungshaus treten, bis endlich durch die Vermittelung des Professors Cramer aus Kiel, der in Altona zum Besuch war und in einer Abendgesellschaft W's fertiges und geschmackvolles Klavierspiel hörte, der Jüngling die Musik zum künftigen Lebensberufe wählen durfte. Er reiste nun, mit guten Empfehlungen versehen, nach Kopenhagen, wurde vom Kapellmeister Schulz bei seinen Studien geleitet, und fing 1796 an durch publizirte Kompositionen einen guten Namen zu gewinnen. Noch mehr stieg sein Ruf durch die nachgehends aufgeführten Opern „Ludlams Höhle" und „Der Schlaftrunk" (1809), welche ihm auch den Titel „Professor" und eine Anstellung bei der Hofmusik einbrachten. Ueberdies war er bereits 1792 Organist an der reformirten Kirche in Kopenhagen geworden, und 1805 kam er in gleicher Eigenschaft an die Frauenkirche daselbst. Ueberhaupt hat er Kopenhagen, einige Reisen abgerechnet, nicht wieder verlassen; er brachte daselbst im Laufe der Zeit noch die Opern „Floribella" und „Ein Abentheuer im Rosenburger Garten" auf die Bühne, wandte sich aber nach und nach immer mehr der Kirchenmusik zu, auf diesem Gebiete sehr Wackeres leistend, sah sich von einem Kreise verehrender Schüler umgeben, und starb, nachdem er auch noch das Ritterkreuz des Danebrog-Ordens erhalten hatte, am 4. Oktober 1842, die Anerkennung als ein geistvoller und gediegener Tonsetzer — nicht nur von Seiten seiner dänischen Mitbürger, sondern auch des Auslandes — mit ins Grab nehmend. Von seinen im Druck erschienenen Kompositionen sind anzuführen: eine Sinfonie, mehrere Ouverturen, Klaviersonaten, Allegri di Bravura für Klavier (diejenigen Produktionen, welche ihn zuerst auch in Deutschland bekannt machten) u. s. w.

Wichmann, Hermann, geb. zu Berlin im J. 1822 als der Sohn des Bildhauers Prof. Wichmann, erhielt daselbst auch seine musikalische Ausbildung

Digitized by Google

und hat sich namentlich als talentvoller Liederkomponist bekannt gemacht. Nachdem er längere Zeit in Italien gelebt, hält er sich unsers Wissens jetzt wieder in Berlin auf.

Wichtl, Georg, geb. zu Trostberg in Baiern am 2. Februar 1805, erhielt mit 7 Jahren den ersten Unterricht im Singen und Violinspielen, trat dann nachgehends beim Stadtmusikus in Burghausen in die Lehre, wo er die gangbarsten Instrumente behandeln lernte, und ging endlich mit 18 Jahren nach München, hauptsächlich, um sich auf der Violine weiter auszubilden. Nicht lange nach seiner Ankunft in genannter Stadt wurde er im Orchester des Isarthor-Theaters angestellt, studirte vom 20sten Jahre an autodidaktisch die Theorie der Tonsetzkunst, nachdem er jedoch schon früher in Kompositionen, namentlich Tänzen und Märschen, sich versucht hatte, und wurde im J. 1826 als erster Violinist und Kammermusikus in die hohenzollern-hechingische Hofkapelle berufen. Mit dieser siedelte er von Hechingen, wo er als Vorgeiger und hin und wieder als stellvertretender Musikdirektor, ferner durch Gründung und Leitung einer Gesangschule und eines Gesangvereins, und endlich (von 1850 ab) als Kirchenmusikdirigent sehr vortheilhaft gewirkt hat, im J. 1852 nach Löwenberg in Schlesien über, wo er gegenwärtig noch ist, seit 1858 den Titel eines königl. preußischen Musikdirektors führend und früher schon (seit 1852) mit einigen Orden bedacht. Zu erwähnen ist noch, daß W. mannichfache Reisen durch Deutschland gemacht hat, auf denen er theils als Violinspieler aufgetreten ist, theils Kompositionen aufgeführt hat. — Gedruckt sind von W. mehrere konzertirende Violinsachen, ein Streich-Quartett, Stücke für Violine und Klavier, eine große Anzahl instruktiver Violinsachen (zumeist bei André in Offenbach erschienen und sehr brauchbar), leichte Streichtrio's, Duette für zwei Violinen und für Violine und Violoncell, ein- und mehrstimmige (Männer-) Lieder, Schullieder, Gesangübungen, Tänze, Märsche u. s. w. In Manuscript hat er noch Oratorien und Kantaten, auch eine Oper „Aladdin", Messen, Psalmen, Sinfonien, Ouverturen, Konzerte für verschiedene Blasinstrumente ꝛc. — Ein Sohn und Schüler W's, Rudolph mit Vornamen, geboren zu Hechingen am 7. November 1832, erlangte frühzeitig große Fertigkeit auf der Violine und bildete sich auch (bei Seitz in Reutlingen) zu einem wackeren Organisten. 1852 nahm er in Hechingen seines Vaters Stelle als Dirigent des Gesangvereins und der Kirchenmusik ein, ging aber nach einiger Zeit als Violinist nach Löwenberg, und starb hier leider schon am 10. Januar 1858. Einige Kompositionen von ihm sind in Breslau erschienen.

Widerrufungszeichen, s. Wiederherstellungszeichen.

Wieck, Friedrich, geb. zu Pretsch, einem Städtchen bei Wittenberg, am 18. August 1785 als der Sohn eines Kaufmanns. Schon früh zeigte er große Neigung zur Musik, für deren Befriedigung indessen wegen der sehr beschränkten Verhältnisse seiner Eltern nichts geschehen konnte. Durch Unterstützung wohlthätiger Freunde wurde er später in den Stand gesetzt, das Gymnasium in Torgau zu besuchen. Nachdem er dasselbe absolvirt hatte, bezog er 1803 die Universität Wittenberg, um Theologie zu studiren. Hier fand er im Umgang

Digitized by Google

mit mehreren musikalischen Commilitonen die erwünschte Gelegenheit, seiner Liebhaberei für Musik Genüge zu thun, und zwar in so umfangreichem Maße, daß er sich auf mehreren Instrumenten, als: Harfe, Klavier, Violine, Horn und Contrabaß, zugleich versuchte. Auf dem Klavier erhielt er damals etwa sechs Lektionen von dem in Torgau lebenden und durch eine Klavierschule seiner Zeit bekannten Musikdirektor Milchmayer — überhaupt der einzige Unterricht, den W. in seinem ganzen Leben genossen, welchem er aber doch die nothwendigsten Begriffe eines korrekten Klavierspiels verdanken will. Nach vollbrachter Studienzeit ging W. nach Dresden, um dort sein Kandidaten-Examen zu machen. Da sich aber nicht sogleich Gelegenheit zu einer Anstellung fand, trat er bei einem Baron in der Nähe von Querfurt als Hauslehrer ein. Hier erhielt seine Vorliebe zur Musik neue Nahrung durch die Bekanntschaft des in demselben Hause engagirten Musiklehrers Bargiel. Die etwas abentheuerliche Existenz in dem Hause ihres Brotherrn, der den kuriosesten Gelüsten nachging, nöthigte aber beide junge Männer nach einiger Zeit, bei Nacht und Nebel das Weite zu suchen. Ohne alle Mittel, das materielle Dasein zu fristen, fanden sie im Hause des Superintendenten zu Querfurt gastfreie Aufnahme während mehrerer Monate. Bargiel wandte sich demnächst nach Leipzig, um sich dort als Musiklehrer niederzulassen; W. dagegen nahm abermals eine Stelle als Hauslehrer in Bielitz bei Bautzen an. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange. Nach mehrfachem noch in der Folge unternommenen Konditionswechsel sah W. sich genöthigt, seine bisherige Wirksamkeit einstweilen wegen Gesichtsschmerz einzustellen. Sich von demselben zu befreien, ging er nach Leipzig zu Hahnemann, um eine homöopathische Kur zu gebrauchen. Leipzig wurde von da ab für eine lange Reihe von Jahren W's bleibender Aufenthaltsort. Er etablirte ein Leihinstitut für Musikalien und Pianoforte's und ertheilte außerdem Klavierunterricht, zunächst nach dem Logier'schen System, das er jedoch im Laufe der Jahre mit einer eigenen, auf rationelle Anschauung begründeten und durch scharfsinnige, feine Beobachtungsgabe nach und nach ausgestalteten Methode vertauschte. Friedrich Wieck ist ein geborener Lehrer des Pianofortespiels. Ostern 1840 verließ W. Leipzig, um nach Dresden überzusiedeln, woselbst er noch gegenwärtig lebt, in letzterer Zeit auch als Gesanglehrer wirkend. — Eines Büchleins von ihm — „Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches" —, welches vor mehreren Jahren zu Leipzig erschien, haben wir noch zu erwähnen; es enthält viel Richtiges und fein Beobachtetes namentlich in Beziehung auf Mißstände des modernen Virtuosen- und Gesangwesens.

Wieck, Clara Josephine, nachherige Gattin Robert Schumanns, die größte Klavierspielerin unserer Zeit, erblickte als die Tochter des Vorhergehenden das Licht der Welt zu Leipzig am 13. September 1819. Die ersten Jahre ihrer Kindheit flossen still und ruhig hin, ohne daß sich ihre großen Talente, die späterhin in höchst vollendeter Ausbildung einen europäischen Ruf erlangten, offenbart hätten. Ja es schien sogar anfangs, als ob sie von der Natur nicht sonderlich günstig bedacht sei, da ihr das Lernen der Sprache große Schwierigkeiten machte, was durch einen gewissen Grad von Schwerhörigkeit, der indessen

Digitized by Google

für die Ausbildung ihrer künstlerischen Anlagen nie hemmend gewesen ist, bedingt gewesen sein mag. Mit dem 5ten Lebensjahre begann der Vater mit ihr den Unterricht auf dem Pianoforte; die Ausbildung ging nicht überstürzend wie bei Wunderkindern, sondern in ruhiger stufenweiser, aber desto sichrerer harmonischer Entfaltung vor sich. Nach Verlauf von vier Jahren war sie so weit vorgeschritten, um in einem öffentlichen Konzerte zum ersten Male mitzuwirken. Es geschah dies am 20. Oktober 1828, und zwar in dem Konzert einer Pianistin, Namens Perthaler (aus Grätz), mit der sie vierhändige Variationen von Kalkbrenner spielte. Durch den vielfachen musikalischen Verkehr im Wieck'schen Hause, welches zu einem Sammelplatz einheimischer und auswärtiger, durch Leipzig reisender künstlerischer Größen wurde, fand Clara erwünschte Gelegenheit, ihre so glücklich entwickelten Talente mehr und mehr geltend zu machen und zu steigern. In dieser Hinsicht verdient namentlich der nachhaltige Einfluß, den Paganini's Anwesenheit in Leipzig während des Oktober 1829 auf sie übte, besonders erwähnt zu werden. Neben dem Klavierspiel versuchte Clara sich auf eigne Hand in der Komposition. Mit dem 11ten Jahre trat sie als Konzertspielerin in die Welt; der Vater unternahm mit ihr eine kleine erste Kunstreise nach Weimar, Kassel und Frankfurt a. M. Von derselben zurückgekehrt, bereitete sie sich zu einem größeren Ausflug vor, der sie nach Paris führte. Dort trat sie in einem eigenen Konzert, sowie vielfach in größeren Privatzirkeln auf und brachte jenen Ruf aus der französischen Hauptstadt mit, der für ihr Geschick entscheidend wurde, und überall, wo sie sich hören ließ, gleiche Geltung fand, während ihr vorher in Deutschland, und namentlich in ihrer Vaterstadt Leipzig, nur eine bedingungsweise Anerkennung zu Theil geworden war. Ihr pariser Aufenthalt, obwohl er mehrere Wochen gewährt hatte, wurde abgekürzt durch das plötzliche Auftreten und bedenkliche Ueberhandnehmen der Cholera. In Folge dessen wandte sie sich mit ihrem Vater wieder nach Leipzig zurück und gab sich hier aufs Neue eifrigst den musikalischen Studien hin, nicht nur den technischen unter der ferneren Leitung ihres Vaters, sondern auch den theoretischen, die bereits im 11ten Jahre beim Kantor Weinlig begonnen hatten, durch Musikdirektor Kupsch fortgesetzt und unter Heinr. Dorns Anleitung beendigt wurden. Dabei begnügte sie sich nicht mit dem Studium der Harmonielehre und des Contrapunkts, sondern übte auch fleißig die Kunst der Instrumentation und des Partiturlesens. Sogar eine Zeit lang trieb sie, um ihr Wissen und Können möglichst vielseitig zu machen, das Violinspiel unter der Anleitung des Violinisten Prinz, und später auch den Gesang bei Miekſch in Dresden — beides auf Veranlassung ihres Vaters. Weitere Kunstreisen in Begleitung des letztern, auf denen sie in Deutschland zuerst Chopins Werke in die Oeffentlichkeit einführte, unternahm sie während der Jahre 1836 bis 1838 nach Berlin, Breslau, Dresden, Hamburg und Wien, überall die außerordentlichsten Erfolge durch ihre bewundernswerthen Leistungen erringend. Im Januar 1839 trat sie selbstständig eine weitere Reise über Nürnberg, Stuttgart und Karlsruhe nach Paris an, von der sie im August desselben Jahres wieder nach Deutschland zurückkehrte; den darauf folgenden Winter konzertirte sie abermals in mehreren Städten

Digitized by Google

Norddeutschlands mit stets gleicher Auszeichnung. Hiermit beschloß sie einen Theil ihrer früh begonnenen und glänzenden Künstlerlaufbahn als Clara Wieck, um sie an der Seite Robert Schumanns, dem sie sich im September 1840 vermählte, und nach dessen Tode wiederum allein, fortzusetzen. In den letzten Jahren war sie u. a. in England und Holland, sowie sie früher schon (in den Jahren 1842 und 1844) Dänemark und Rußland besucht hat. Von Düsseldorf, wo sie nach ihres Mannes Ableben noch einige Jahre wohnte, ist sie nach Berlin übergesiedelt und weilt gegenwärtig auch noch daselbst. — Clara Wieck-Schumann ist eine Künstlerin im ächtesten Sinne des Wortes: sie ist nicht allein groß durch ihre Fertigkeit, sondern auch, und besonders, durch die Art und Weise, wie sie diese Fertigkeit im Dienste des Echten und Edeln in der Kunst verwendet; ihr Spiel ist nicht bloß bewundernswürdig durch das, was ihre Finger können, sondern auch durch das, was ihre Seele durchglüht, was ein hoher und edler Geist ihr eingiebt und zu vollbringen heißt. — Als Komponistin ist Clara Wieck-Schumann, die auch den Titel einer österreichischen Kammer-Virtuosin führt, aufgetreten mit verschiedenen Klaviersachen — als größere davon sind anzuführen: ein Konzert, ein Trio, Präludien und Fugen — und mit einigen Heften Lieder.

Wieck, Marie, jüngere Schwester der Vorhergehenden, geb. zu Leipzig am 17. Januar 1832, wurde ebenfalls von ihrem Vater zu einer tüchtigen Klavierspielerin herangebildet, als welche sie 1845 zuerst in Leipzig auftrat. In der Folgezeit hat sie verschiedene Kunstreisen unternommen, und seit einigen Jahren lebt sie als Lehrerin in England.

Wiedebein, Gottlieb, geboren zu Eilenstädt bei Halberstadt, widmete sich frühzeitig der Musik und studirte dieselbe zunächst bei Zachariä zu Magdeburg, später aber unter der Leitung des Kapellmeisters Schwanberger in Braunschweig. Nach absolvirten Studien machte er als Klavier- und Orgelspieler einige kleinere Reisen, habilitirte sich dann in Braunschweig als Musiklehrer, wurde 1809 an der Brüderkirche daselbst Organist, in dieser Stellung mancherlei Kirchliches komponirend. Von einer Reise nach Italien, die in die Jahre 1820 bis 1822 fiel, zurückgekehrt, brachte er in Deutschland sein Oratorium „Die Befreiung Deutschlands" zur Aufführung, und wurde demzufolge herzogl. braunschweigischer Kapellmeister. In den 30er Jahren unseres Jahrhunderts war er noch am Leben. Gedruckt sind von seinen Kompositionen eine Ouverture („L'Hommage" betitelt und zur Feier der Thronbesteigung des Herzogs Carl von Braunschweig geschrieben), Klaviersachen und Lieder, welche letztere namentlich ihrer Zeit viel Theilnahme erregten.

Wiederbläser, nennen Einige die obere der drei Platten in den Bälgen der Positive und Drehorgeln.

Wiederhall oder **Wiederschall,** s. Echo.

Wiederherstellungszeichen, gleichbedeutend mit Widerrufungszeichen (♮ u. ♮♮), weil durch dessen Anbringung die ursprüngliche Bedeutung einer erhöht oder erniedrigt gewesenen Note wiederhergestellt, z. B. ein zu cis erhöhtes oder zu ces erniedrigtes c wieder zu c gemacht wird.

Digitized by Google

Wiederholung, Repetition, ist im Allgemeinen jede mittelbare oder unmittelbare Wiederkehr eines in einem Tonstücke schon vorher enthaltenen Satzes, es mag die Wiederkehr nun vollkommen übereinstimmend, d. h. in einer und derselben Tonart geschehen, oder nicht; im engern Sinne des Wortes versteht man aber in der Musik unter Wiederholung die Wiederkehr einer ganzen Periode oder eines ganzen Haupttheils eines Tonsatzes, der nicht zwei Male in der Notenstimme ausgeschrieben zu werden pflegt, sondern bei dem die Wiederholung durch gewisse Zeichen, welche Wiederholungszeichen heißen, angemerkt wird. Die Theile selbst, welche wiederholt werden, nennt man auch wohl Reprisen, wie das Zeichen, das die Wiederholung andeutet. — Wiederholungen in der Musik sind auch jene Arten des Satzes, welche man technisch unter den Ausdrücken Versetzung, Transposition und Nachahmung begreift.

Wiederholungszeichen, s. unter Abbreviatur.

Wiederschlag, lat. repercussio, s. Fuge.

Wiegand, Johann's, geb. im J. 1789 zu Frommershausen, einem Dorfe in der Nähe von Kassel, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, dem Schullehrer des genannten Dorfes, und bildete sich in Kassel weiter aus, woselbst er auch das Seminar und das Lyceum besuchte. 1819 wurde er als Lehrer der lateinischen Sprache an der Bürgerschule in Kassel angestellt, gründete daselbst 1820 einen Gesangverein und fungirte später als Gesanglehrer am neuerrichteten Gymnasium. Bis gegen Ende der 30er Jahre waren verschiedene Hefte von Duetten für Sopran und Tenor, Männergesängen und Liedern für gemischten Chor, sowie eine Kantate, „Die Auferstehung Jesu", im Druck erschienen. Auch ist er zu nennen als der Verfasser der Schriften: „Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges", „Ueber die Erfordernisse zu einem unsrer Zeit entsprechenden Choralbuch".

Wiegers, Johann, geb. am 27. September 1807 zu Zossen bei Berlin, bildete sich in letzterer Stadt unter Bernhard Kleins und A. W. Bachs Leitung in der Tonsetzkunst, wie im Klavier- und Orgelspielen aus, ward dann 1823 als Präceptor an der Marienkirche in Berlin angestellt und kam das Jahr darauf als Organist an der Hauptkirche nach Königsberg in der Neumark, wo er auch als Gesanglehrer an mehreren Schulen fungirte, später eine Singakademie stiftete und leitete, und als Pianofortelehrer gesucht war. Seit 1831 führte er den Titel eines königl. Musikdirektors. Klavier-, Orgel- und Gesangkompositionen, auch eine kleine Singschule sind von ihm, der noch zu Anfang der 40er Jahre in Königsberg war, im Druck erschienen.

Wiele, Adolph, geb. zu Oldenburg am 18. Juni 1794, erhielt frühzeitig von seinem Vater, der in der oldenburger Kapelle als Violoncellist angestellt war, Unterricht auf der Violine, konnte sich bereits mit 8 Jahren öffentlich hören lassen, und vervollkommnete sich später noch beim Konzertmeister Maucourt in Braunschweig, allwo sein Vater in Kapelldienste getreten war. Bei der Vereinigung der braunschweigischen mit der westphälischen Kapelle kam er 1807 nach Kassel, und von hier aus sandte ihn der König Jerome noch nach Paris, wo er in das Conservatorium eintrat, Baillot vorzugsweise zum Lehrer hatte, und im Ver-

Digitized by Google

laufe der Zeit mehrere Preise errang. Im J. 1815 trat er in die stuttgarter Kapelle als Solo-Geiger, machte in der Folge mehrere erfolgreiche Kunstreisen und nahm 1821 eine Stelle in der Kapelle zu Kassel an, deren Konzertmeister er nachgehends auch wurde. Einige Violinsachen hat der wackere Künstler in den Druck gegeben.

Wieniawski. 1) Heinrich, einer der glänzendsten Violinspieler der neuesten Zeit, geb. zu Lublin in Polen am 10. Juli 1835 als der Sohn eines Arztes. Schon sehr frühzeitig dokumentirten sich seine Anlagen für das Geigenspiel, und 1843 kam er auf des Violinvirtuosen Mich. Hauser Veranlassung, der über des Knaben Talent erstaunt war, nach Paris, wurde hier im Conservatorium aufgenommen und hatte vorzüglich Massart zum Lehrer. 1846 erhielt er den ersten Preis, und 1848 bis 1849 machte er seine erste Kunstreise nach Rußland, der später Konzertwanderungen durch einen großen Theil von Europa folgten, bis er vor einem Jahre ungefähr (1860) die Stelle als erster Solo-Violinist des Kaisers von Rußland erhielt und nun in Petersburg lebt. Eine Technik, die aller Schwierigkeiten spottet, und Feuer des Vortrags sind die auszeichnenden Eigenschaften seines Spiels, das überall, wo er es hören ließ, gerechtes Erstaunen hervorgerufen hat, namentlich in Kompositionen brillanten Genres. In diesem sind auch seine eigenen Arbeiten — Fantasien, Salonstücke, Capricen, Variationen — gehalten, deren verschiedene im Druck erschienen sind. — 2) Joseph W., jüngerer Bruder des Vorgenannten, im J. 1838 zu Lublin geboren, entwickelte bereits als fünfjähriger Knabe Vorliebe und unzweideutiges Talent zum Klavierspielen, kam, nachdem er bei dem im väterlichen Hause genossenen Unterricht die rapidesten Fortschritte gemacht hatte, im J. 1846 nach Paris aufs Conservatorium, wo er er in der Folge im Pianospiel und der Komposition erste Preise erhielt, und machte von 1850 bis 1855 mit seinem Bruder Kunstreisen durch Rußland und Deutschland, sowie nachher allein. Seit einiger Zeit lebt er in Paris. Sein Spiel ist glänzend und fertig, und in seinen Kompositionen — deren verschiedene im Druck erschienen sind (meist Salonstücke) — zeigen sich Partien von Geist und Geschmack.

Wilcke, Johann Caspar, berühmter Tenorsänger des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Weimar am 7. Februar 1707 als der Sohn eines Strumpfwirkers, sollte anfangs das väterliche Gewerbe erlernen, wurde aber durch Johann Pfeifer, den damaligen Vorsteher des weimarischen Musikkorps, veranlaßt, seine schöne Stimme nicht unbenutzt zu lassen und sich der Kunst resp. dem Gesange zu widmen. Damit waren aber seine Eltern nicht zufrieden; er entwich ihnen daher heimlich und ging nach Osterode, wo er das Gymnasium und den Singechor frequentirte und seinen Unterhalt durch Notenschreiben und Unterrichtgeben verdiente. Auf gleiche Weise lebte er nachgehends zu Göttingen. 1723 ging er nach Hamburg, schloß sich hier einer Sängergesellschaft an und reiste mit derselben nach Rußland, wo sie in kaiserliche Dienste genommen wurde. Nach sechsjährigem Verweilen in Moskau verließ er das moskowitische Reich mit der Absicht, eine Reise nach Italien zu machen; auf dem Wege dahin ließ er sich an verschiedenen deutschen Höfen mit Beifall hören, und so auch in Sondershausen;

Digitized by Google

hier aber wurde ihm ein lebenslängliches Engagement als Hofsänger angetragen, und er nahm es auch an, natürlich somit die Reise nach Italien aufgebend. Am 25. Februar 1758 ist er in Sondershausen gestorben. Seine Zeitgenossen rühmten seine Stimme als merkwürdig umfangreich und ungemein wohlklingend.

Wild, Franz, berühmter deutscher Tenorist, geb. zu Niederhollabrunn in Niederösterreich am 31. Dezember 1791 als der Sohn schlichter Landbewohner, erhielt vom Schulmeister des Ortes die erste Unterweisung in musikalischen Dingen, kam dann mit 7 Jahren als Sängerknabe in das Stift der lateranischen Chorherren zu Klosterneuburg und im 11ten Jahre in gleicher Eigenschaft nach Wien, wo er in das k. k. Hofkapell-Konvikt aufgenommen wurde. Hier blieb er, Gymnasial- und Musikstudien machend, bis in sein 16tes Jahr, resp. bis seine Stimme zu mutiren anfing, und nachdem die Mutation, die in dem überraschend schnellsten Zeitraum vor sich gegangen, vorüber war und eine kräftige Tenorstimme sich entwickelt hatte, trat er beim Josephstädter Theater als Chorist ein, verließ aber dasselbe schon nach kurzer Zeit, um in gleicher Eigenschaft zum Leopoldstädter Theater überzugehen. Seine immer unzweideutiger sich entwickelnden Fähigkeiten brachten ihm dann zunächst (1810) ein Engagement für den Chor und kleinere Gesangspartien beim Kärnthnerthor-Theater, und hier hörte ihn Hummel, damals fürstlich Esterhazy'scher Kapellmeister, und gewann ihn als Solosänger für die Kapelle seines Fürsten in Eisenstadt. 1811 gastirte er zu Wien am Theater an der Wien, wurde daselbst engagirt und sang mit immer steigendem Beifall bis 1814, wo er zum Kärnthnerthortheater als erster Tenorist übertrat. Dieses verließ er im J. 1816, machte eine größere Gastreise durch Deutschland, und trat noch in demselben Jahre in ein festes Engagement am Hoftheater in Darmstadt, wo er bis ins Jahr 1824 verblieb, und dann, nachdem er Paris besucht hatte, nach Kassel ans Hoftheater ging. Hier wirkte er bis 1830, und kehrte dann zur Hofoper nach Wien zurück, wo er bis 1845 sang, dann, nachdem er Ober-Regisseur geworden, sich von der Bühne als Sänger zurückzog und am 8. November 1857 sein 50jähriges Sänger-Jubiläum feierte, bei dieser Gelegenheit noch einmal in einem Konzert auftretend. Gest. ist er zu Ober-Döbling bei Wien am 31. Dezember (seinem Geburtstage) 1859. Daß er außer der schon oben erwähnten Gastreise noch viele andere dergleichen durch Deutschland machte, sei noch erwähnt; ferner daß er 1840 mit Sabine Heinefetter und Staudigl bei der deutschen Oper in London sang. — In Beziehung auf Kraft, Umfang und edeln Klang der Stimme, sowie auf Leben und Geist der Darstellung ist W. wohl der größte Tenorist, den Deutschland je gehabt hat, wobei nicht zu vergessen ist, daß er in heroischen wie lyrischen und sogen. Spieltenor-Partien gleich ausgezeichnet war, und eben sowohl Baritonwie Tenor-Rollen sang.

Wilhelm, Anfangs Mönch im St. Emmeranskloster zu Regensburg, dann von 1068 bis zu seinem am 4. Juni 1091 erfolgten Tode Abt des Klosters Hirschau, hat einen Traktat „De Musica" verfaßt, den Fürstabt Gerbert in seinen „Scriptores eccles." (Bd. II. pag. 154—182) hat abdrucken lassen

Wilhem, Guillaume Louis Boquillon, berühmter französischer Volks-

Digitized by Google

musiklehrer, geb. zu Paris am 18. Dezember 1781, folgte seinem Vater, einem höheren Militär, mit 10 Jahren zur Nordarmee, und trat mit 13 Jahren selber in den Militärdienst, trotz seiner jungen Jahre die Strapatzen des damaligen Kriegslebens mit werkwürdiger Ausdauer ertragend. 1795 verließ er den Dienst und trat zu Liancourt in eine Schulanstalt, wo er neben dem wissenschaftlichen auch den ersten musikalischen Unterricht empfing. Da seine Neigung zur Kunst immer mächtiger und seine Fortschritte in derselben immer wachsender wurden, so that man ihn im J. 1801 nach Paris aufs Conservatorium, wo er zwei Jahre lang eifrigst studirte, und dann bei der Militärschule in St. Cyr zuerst als Mathematiklehrer und dann als Professor der Musik angestellt wurde. 1806 erhielt er zu Paris eine Anstellung im Ministerium (in dem behufs der Publikation des großen Werkes „Description de l'Égypte" gebildeten Bureau), und 1810 kam er als Professor der Musik an das Lycée Napoléon, nachmals Collége de Henri IV., diese Stelle auch später neben seinen anderen Aemtern und Beschäftigungen behaltend. Die Idee, die Lancaster'sche Unterrichtsmethode auch auf die Musik zu übertragen, faßte W. im J. 1815, ersann sich ein System, machte die ersten Versuche in Privatschulen und Pensionaten, und richtete dann 1819 in der öffentlichen Primärschule St. Jean-de-Beauvais den Musikunterricht auf seine Weise ein. Ueberraschend waren die Erfolge seiner Methode, und fast alle Elementarschulen in Paris kamen nach und nach, was das Musikalische betrifft, unter seine Leitung. Nachgehends errichtete er auch Musik-, resp. Gesangschulen für Arbeiter, und vereinigte die verschiedenen Klassen derselben und der ihm untergebenen Elementarschulen zu einem großen Chor, den er „Orphéon" nannte, und mit dem er Aufführungen veranstaltete, die durch Präcision und Gediegenheit Alles in Erstaunen und Enthusiasmus versetzten. Zum Generaldirektor des Gesang-Unterrichts aller pariser Primärschulen und Ritter der Ehrenlegion ernannt, starb der merkwürdige und unermüdlich thätige Mann am 26. April des Jahres 1842. Seine Methode hat er dargelegt in den Werken: „Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant" (Paris, 1821, nachgehends noch in verschiedenen anderen Auflagen erschienen); „Tableaux de lecture musicale et d'exécution vocale, conforme aux principes et aux procédés de l'enseignement simultané" (Paris, 1827—1832); „Nouveaux tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire" (Paris, 1835); „Manuel musical à l'usage des colléges, des institutions, des écoles et des cours de chant etc." (Paris, 1836, später in noch einigen Auflagen). An Kompositionen hat er publizirt: verschiedene Sammlungen Romanzen, dreistimmige Psalmen und die sämmtlichen Psalmen Davids für eine Singstimme.

Wilke, Carl Friedrich Gottlieb, geb. zu Spandau am 13. März 1769, war ursprünglich zum Gelehrtenstande bestimmt und erhielt auch bis ins Jünglingsalter eine diesem Zweck entsprechende Bildung; nebenbei übte er Musik, in deren Elementen, und namentlich auf dem Klaviere, er von seinem Vater, Lehrer an der Gelehrtenschule zu Spandau, unterrichtet wurde. Nachgehends dem Organisten Neumann in Spandau behufs der weiteren Unterweisung im

Digitized by Google

Klavier- und Orgelspiel übergeben, machte er die wackersten Fortschritte und galt bald für einen fermen Spieler, vornehmlich auf der Orgel. Mit 16 Jahren wurde er auf das Gymnasium nach Brandenburg geschickt, und zwei Jahre darauf nach Berlin ins „graue Kloster" (ebenfalls Gymnasium). Hier in Berlin war es, wo er sein musikalisches Wissen hauptsächlich vervollkommnete. Die Harmonielehre hatte er bereits inne; er fing nun an, in der Komposition sich zu versuchen, studirte fleißig Akustik und besuchte besonders eifrig die Werkstätten der Orgelbauer, wo er sich mit allen Einzelheiten des Orgelbaues aufs Gründlichste bekannt machte; ferner vernachlässigte er sein Klavier- und Orgelspielen nicht, kultivirte das schon früher geübte Violoncell, und sah sich endlich durch Christian Kalkbrenner, Kapellmeister der Königin, bei seinen Kompositionsstudien mit Rath und That unterstützt, sowie in die höheren musikalischen Kreise Berlins eingeführt. Gegen das Studium der Theologie, das ihm der elterliche Wille aufgebürdet hatte, fühlte er längst eine entschiedene Abneigung; so erklärte er denn in seinem 20sten Jahre den Eltern seinen festen Entschluß, dem gelehrten Fache fürder zu entsagen und die Musik als Lebensberuf zu wählen. Sogleich bewarb er sich nun um eine Stelle, erhielt eine solche in seinem 21sten Jahre auch wirklich, und zwar als zweiter Organist in seiner Vaterstadt Spandau, und bekleidete sie, nebenbei Musikstunden gebend und einen Gesangverein leitend, bis ins Jahr 1806, wo das Einrücken der Franzosen ihn nach Charlottenburg zu ziehen zwang. Hier lebte er, mit Unterrichtgeben und Studien beschäftigt, bis gegen Ende 1809, worauf ihm die Lehrer- und Kantorstelle am Gymnasium zu Neu-Ruppin übertragen wurde, mit der zugleich der Organistendienst an den beiden Hauptkirchen gennnnter Stadt verbunden war. Bald nach seinem Amtsantritte führte er in dem genannten Gymnasium einen regelmäßigen Gesangunterricht ein, gab neben seinen Berufsgeschäften Privatunterricht im Klavierspielen und Singen, gründete und leitete einen Gesangverein, mit dem er häufig Konzerte gab, komponirte fleißig Kirchenstücke verschiedener Art, beschäftigte sich literarisch — kurz, er wirkte für die und in der Kunst mit seltenem Eifer und unermüdlicher Hingebung. 1820 zum königl. Musikdirektor, und 1821 von der Regierung in Potsdam zum Kommissarius in Orgelsachen ernannt, sah er am 27. Juli 1841 sein 50jähriges Organistenjubiläum herankommen, welches auch feierlich begangen wurde; dann ließ er sich in den Ruhestand versetzen und zog, nachdem seine Pflegetochter (seine Kinder waren sämmtlich gestorben) sich 1844 verheirathet hatte, zu dieser nach Treuenbrietzen. Sie starb indeß zu Anfang des Jahres 1847, und seit dieser Zeit fing der alleinstehende W. an zu kränkeln, wurde mit jedem Tage hinfälliger und starb endlich am 1. August des Jahres 1848. — So viel Anerkennung W. auch als theoretischem und ausübendem Musiker gebührt, so ist doch sein Ruf und Ruhm, der auch über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinausging, besonders in seiner gründlichen Kenntniß des Orgelbauwesens begründet. Hierin war er Autorität, und sind an 70 neue größere und kleinere Orgelwerke nach seinen Dispositionen gebaut und über 100 unter seiner Leitung umgebaut und reparirt worden. Seine Ansichten über Theoretisches und Praktisches im Orgelbau hat er nieder-

Digitized by Google

gelegt in zahlreichen Aufsätzen in der Leipz. allgem. musikalischen Zeitung, in der „Cäcilia“ und in anderen Musikzeitungen, sowie in selbstständigen Schriften, als: „Beschreibung der Perleberger Orgel“ (Neu-Ruppin, 1832); „Beschreibung der St. Katharinenorgel in Salzwedel, mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgeln“ (Berlin, 1839); „Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen ꝛc.“ (Berlin, 1839); „Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst“ (Berlin, 1846). Ferner hat er in den Druck gegeben: „Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht für Elementarschulen ꝛc.“ (Berlin, 1812); „Anweisung, Klaviere und Orgeln nach einer leichten und mechanischen Art rein zu stimmen“ (Leipzig, 1827), und endlich ist er als Verfasser der Orgel-Artikel in Schillings Lexikon der Tonkunst zu nennen. (Siehe Ausführlicheres in dem Jahrgange 1848 der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung.)

Willaert, Hadrian, nicht Villaert, Vurigliaert, Vuillaert oder Vuylaert, wie man zuweilen geschrieben findet, einer der berühmtesten niederländischen Tonsetzer aus dem 16ten Jahrhundert, Stifter der sogen. venetianischen Schule, wurde um 1490 zu Brügge in Flandern geboren, studirte anfangs zu Paris die Jurisprudenz, ging aber dann zur Musik über, in welcher Jean Mouton sein Lehrer wurde. 1516 kam er nach Rom, konnte aber hier keine Anstellung finden und verließ die ewige Stadt bald wieder. Noch in demselben Jahre trat er als Kapelldirektor in die Dienste Ludwigs II., Königs von Böhmen und Ungarn, und blieb in denselben bis zum Tode des genannten Fürsten, der in der Schlacht bei Mohacz 1526 fiel; dann ging er nach Venedig und wurde zu Ende des Jahres 1527 daselbst Kapellmeister an der Markuskirche. Als solcher starb er gegen Ende Septembers 1563. Von seinen Schülern sind zu nennen: Cyprian de Rore, der auch sein Nachfolger im Kapellmeisteramte wurde, Nicolo Vicentino, Costanzo Porta, Francesco della Viola und Zarlino. Im Druck erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Motetten, Psalmen, Messen, Canzonen und Madrigalen. Einzelnes von seiner Arbeit befindet sich in Kollektionen, wie z. E. Salblingers „Concentus“, Petrucci's „Motetti della Corona“ ꝛc.

Willent (spr. Willang), Joseph, vortrefflicher Fagott-Virtuos, geboren zu Douai in Flandern am 6. Dezember 1809, erhielt mit 11 Jahren Musik- und resp. Fagott-Unterricht in der öffentlichen Musikschule seiner Vaterstadt, und setzte von 1825 ab seine Studien auf dem pariser Conservatorium fort, wo Delcambre auf dem Fagott, Reicha und Fétis in der Harmonielehre und Komposition seine Lehrer waren. Ehrenvoll aus der Anstalt entlassen, nahm er in seinem 18ten Jahre eine Stelle als Fagottist am königlichen Theater in London an, trat aber nachgehends in das Orchester der italienischen Oper zu Paris, und blieb hier bis ins Jahr 1834, wo er nach New-York ging, sich mit der Sängerin Bordogni, der Tochter des berühmten Gesanglehrers, verheirathete und dann mit ihr Kunstreisen durch die Vereinigten Staaten, England, Frankreich, Italien, die Niederlande machte, überall durch sein vortreffliches Spiel reichen Beifall findend. 1841 kam er an Borini's Stelle als Professor des Fagotts an das Conserva-

Digitized by Google

torium von Brüssel. Von seinen Kompositionen sind Fantasien für Fagott und Duette für Fagott und Klarinette gedruckt; auch hat er eine Fagottschule herausgegeben, und 1844 ist zu Brüssel eine einaktige komische Oper von ihm, „Le Moine“, zur Aufführung gekommen.

Willing, Johann Ludwig, geb. zu Kühndorf bei Meiningen am 2. Mai 1755, erhielt, während er in genannter Stadt die Schule besuchte, auch musikalischen Unterricht, und wurde später im Klavier- und Orgelspielen ein Schüler des wackeren Rembt in Suhl. 1780 ward er Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, fungirte daselbst nachgehends auch als Musikdirektor und starb am 24. September 1805. In den Druck gegeben hat er Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, andere Klaviersachen, Violoncell- und Violin-Konzerte, Violin-Duette, Lieder u. s. w.

Willmann, Maximilian, geb. zu Forchtenberg im Hohenlohischen um 1768, bildete sich zu einem vortrefflichen Violoncellisten, war als solcher neben Bernhard Romberg in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn angestellt, kam später in die des Fürsten von Thurn und Taxis nach Regensburg, und wurde endlich Solospieler am Theater an der Wien zu Wien. Nach längerer Krankheit starb er im Herbst des Jahres 1812. — Er hatte zwei Schwestern, die sich ebenfalls als Künstlerinnen auszeichneten; die ältere derselben, um 1770 geboren, war unter Mozarts Leitung eine treffliche Klavierspielerin geworden, lebte zuerst in Bonn, und machte dann, nachdem sie sich 1796 oder 1797 verheirathet hatte, als Mad. Willmann-Huber Kunstreisen. Seit 1803, wo sie wieder in Bonn war, fehlen die Nachrichten über sie. Die jüngere Schwester war als Mad. Willmann-Galvani als Sängerin berühmt, um 1775 geb. und starb am 12. Januar 1802 zu Wien.

Willmers, Heinrich Rudolph, bedeutender Klavier-Virtuos unserer Zeit, geb. zu Kopenhagen am 31. Oktober 1821, erhielt bei bedeutenden Anlagen schon sehr frühzeitig Klavier-Unterricht, und kam dann behufs seiner höhern Ausbildung zu Hummel nach Weimar, dessen letzter Schüler von Bedeutung er wohl war. 1836 trat er in Fr. Schneiders Musikinstitut zu Dessau, studirte daselbst die Tonkunst, und ging dann 1838 auf Reisen durch Norddeutschland nach Schweden, Norwegen und Dänemark. Später schlossen sich noch andere Kunstwanderungen durch verschiedene europäische Länder an, und seit einer Reihe von Jahren schon lebt er in Wien. Zahlreiche Klavierkompositionen von ihm — meist im brillanten Salonstyl — sind im Druck erschienen.

Wind, die in der Orgel befindliche Luft, welche von den Bälgen eingefangen und durch die Kanäle in den Windkasten, in die Windlade und schließlich in die Pfeifen geleitet wird. Die Größe der Pfeifen bestimmt die Stärke des Windes, die Menge der Pfeifen die Menge des nöthigen Windes und folglich die Menge der nöthigen Windbälge. Ein Balg giebt ebenso starken Wind als alle Bälge zusammen, aber nicht ebenso viel. Hat eine Orgel für das Pedal besondere Bälge, so wird diesen ein etwas höherer Grad von Windstärke gegeben, besonders wenn große Schnarrwerke unter den Bässen sind. Der Grad des Windes,

Digitized by Google

zu welchem ein Orgelwerk intonirt ist, muß demselben erhalten, und bei eingetretener Veränderung müssen die Bälge deswegen beschwert oder erleichtert werden.

Windablasser, oder Windausführer und Windauslasser, siehe Evacuant.

Windbalg, so viel wie Balg, s. Orgel.

Windbehältnisse, diejenigen Theile in der Orgel, in denen der Wind sich längere oder kürzere Zeit aufhält, bevor er in die Pfeifen dringt, also: der Hauptkanal, die Nebenkanäle, die Windlade, der Windkasten und die Cancellen.

Windfang. 1) An den Bälgen der Orgel die Oeffnung, durch welche die Luft in dieselben tritt. 2) In den Spieluhren derjenige Theil, welcher die Taktbewegung erzeugt, indem er das Umrollen der Räder modifizirt; er besteht aus einer Spindel, an welcher zwei oder vier verhältnißmäßig große Blätter oder Flügel angebracht sind. An der Spindel sitzt ferner ein Getriebe, in welches das letzte Rad des Schlagwerks eingreift. Bei größeren Spieluhren können die Flügel des Windfanges mehr senkrecht oder horinzontal gestellt werden, um ein schnelleres oder langsameres Tempo hervorzubringen.

Windfeder, ein Stück spiralförmig gedrehten Messingdrahtes, welches die durch das Niederdrücken der Tasten beim Spielen geöffneten Ventile nach Aufhebung des Fingers wieder verschließt.

Windführungen oder auch Windgänge nennt man diejenigen Theile der Orgel, welche den Wind ohne weiteren Aufenthalt den Pfeifen zuführen. Diese sind die Pfeifen- oder Windstöcke und die Kondukten.

Windharfe, so viel wie Aeolsharfe (s. d.).

Windinstrumente, so viel wie Blasinstrumente (s. Instrument).

Windkanal, s. Kanal.

Windkasten, ein unmittelbar unter der Windlade angebrachtes und mit derselben in Verbindung stehendes 3 bis 4 Zoll hohes Behältniß, in welches vermittels der auf den Bälgen ruhenden Gewichte der Wind hineingepreßt wird, und von wo er bei Oeffnung der Cancellenventile, welche sich innerhalb dieses Kastens befinden, in das Pfeifwerk eindringt. Der Windkasten erscheint also gewissermaßen als die Windvorrathkammer der Orgel und muß von gleicher Länge mit der Windlade sein. An der vordern Seite ist der Kasten mit Spunden versehen, die sich herausnehmen lassen, damit man zu den Ventilen kann, aber winddicht anschließen müssen, damit kein Wind verloren gehen kann.

Windklavier, s. Aeolsklavier.

Windlade, derjenige äußerst kunstreiche Theil der Orgel, auf welchem das innere Pfeifenwerk steht, und wodurch jeder Pfeife insbesondere der Wind zur Ansprache mitgetheilt wird. Sie liegt unmittelbar über dem Windkasten und in ihr befindet sich die ganze innere Einrichtung der Registratur. Beschrieben können ihre einzelnen Theile kaum werden; besser lernt man sie durch wirkliche Anschauung und praktische Untersuchung kennen.

Windmesser, s. Windwage.

Windmonochord, dasselbe was Aeolsharfe (s. d.).

Windorgel, zum Unterschiede von Wasserorgel (s. daselbst und Orgel).

Digitized by Google

Windpfeife, eine mit einem Zapfen verſehene runde Oeffnung in dem Deckel des Orgelbalges, welche zur Verminderung der Heftigkeit des Gebläſes dient.

Windprobe, ſ. Windwage.

Windröhre, der Kanal, durch welchen der Wind (in der Orgel) in die Windlade geleitet wird.

Windſack oder Windſäckchen, kleine runde Stückchen Leder, welche dem Winde den Ausgang aus den Löchern im Boden des Windkaſtens der Orgel verhindern, durch welche die Abſtrakte hindurch zu den Cancellenventilen gehen. Jeder Draht, der durch ein ſolches Loch bis zum Ventile reicht, iſt durch ein Stückchen Leder geſtochen und daran angebunden oder angeleimt. Dieſes Leder wird an ſeiner Peripherie über das Loch im Boden des Windkaſtens dergeſtalt angeleimt daß es der Draht auf und nieder bewegen kann, wobei es eine koniſche Figur bildet und davon den Namen Windſack erhalten hat.

Windſchweller, eine von Abt Vogler erſonnene Einrichtung in der Orgel, durch welche der Spieler in den Stand geſetzt wird, dem Pfeifwerke den Wind willkürlich zuzumeſſen. Sie beſteht aus einem Ventil von Taffet in dem Kanal, welches vermittels eines Trittes unten über dem Pedal beliebig mehr oder weniger geöffnet werden kann, wodurch der Ton lauter oder dumpfer wird.

Windſiech, ſagen die Orgelbauer, iſt ein Werk oder eine Pfeife, wenn es derſelben an Wind fehlt, um ſtark und vollkommen rein anſprechen zu können, und dieſer Mangel daher rührt, daß die Cancellen oder Windkanäle zu eng ſind, und deshalb nicht ſo viel Wind der Pfeife zuſtrömen laſſen können, als dieſe zur richtigen und ſtarken Anſprechung nöthig hat.

Windwage oder Windmeſſer und Windprobe, dasjenige Inſtrument, mit welchem der Grad der Stärke oder Preſſung oder die Dichtigkeit des Windes in den Orgeln oder in jedem andern Inſtrument mit Blasbälgen gemeſſen werden kann. Es beſteht aus einem kleinen Gefäße, in deſſen Deckel eine gläſerne Röhre, ungefähr einen halben Zoll ſtark, dergeſtalt befeſtigt iſt, daß ſie beinahe bis auf den Boden reicht; außerhalb des Deckels iſt ſie aber 6—7 Zoll lang. Ueber dieſer Röhre iſt ein Maßſtab befindlich, der in 60 Grade eingetheilt iſt. Auf der Seite des Inſtruments befindet ſich ein Hahn, durch deſſen Mundloch das Gefäß ſo weit mit Waſſer angefüllt wird, daß es bis dahin reicht, wo der Hahn eingeſetzt iſt. Wenn nun in einen Windkanal der Orgel an irgend einer Stelle ein Loch gebohrt und dieſer Hahn hineingepaßt wird, ſo treibt, wenn die Bälge aufgezogen ſind, der Wind nach Beſchaffenheit ſeiner Stärke das in dem Gefäß befindliche Waſſer mehr oder weniger in der gläſernen Röhre in die Höhe, und der dabei befindliche Maßſtab zeigt den Grad an, bis zu welchem es getrieben worden iſt. Auf ſolche Art kann man nun nicht allein ſehen, wie groß die Kraft eines jeden Balges, und wenn mehrere vorhanden ſind, ob die Kraft derſelben gleich iſt, ſondern man kann auch nach Abſicht durch Vermehrung oder Verminderung der Druckkraft auf die Bälge den Strom oder die Dichtheit des Windes vermehren oder vermindern, alſo überhaupt die Kraft des Windes meſſen oder erproben. Das Alter des Inſtruments reicht bis ins

Digitized by Google

17te Jahrhundert hinauf, wo es ein Orgelbauer aus Wettin, Namens Christian Förner, erfand.

Windzähe oder Windzach nennen die Orgelbauer ein Werk, wenn die Cancellenventile zu breit sind, oder eine solche Einrichtung getroffen ist, daß sich der Wind in dem Windkasten zu sehr vor die Ventile legt, oder überhaupt das Pfeifenwerk nicht geschwind oder leicht genug anspricht.

Winckel, Therese aus dem, geb. zu Weißenfels am 20. Dezember 1784, war eine tüchtige Harfen-Virtuosin und Lehrerin ihres Instruments, hat auch über dasselbe und seine Behandlung Aufsätze in musikalischen und anderen Blättern erscheinen lassen. Vor einigen Jahren lebte sie noch in Dresden.

Winkler, Carl Angelus von, lebte als Klavier-Virtuos und Lehrer, sowie auch als Komponist zu Pesth und ist auch daselbst am 15. Dezember 1845 gestorben. Er hat ein Sextett für Klavier mit Streichinstrumenten, Klavier-Trio's, Variationen für Klavier mit und ohne Orchesterbegleitung, Klaviersonaten, Rondo's, vierhändige Stücke ꝛc. in den Druck gegeben, die angenehm und brillant sind.

Winneberger, Paul Anton, geb. zu Mergentheim in Würtemberg im J. 1758, war zunächst als Dirigent der Jagd- und Tafelmusik beim Fürsten von Oettingen-Wallerstein in Diensten, befand sich dann gegen Ende des vorigen Jahrhunderts als erster Violoncellist beim französischen Theater in Hamburg, und trat endlich nach Auflösung des genannten Theaters zum Orchester des Stadttheaters daselbst über. Gestorben ist er am 8. Februar 1821. Geschmackvoller und fertiger Klavier- und Violoncellspieler, hat er auch ganz angenehm komponirt, und sind von ihm Streich-Quartette, einige Violoncell-Konzerte, Trio's für Klavier, Flöte und Violoncell, vierhändige Klaviersonaten, Uebungs- und andere Stücke für Klavier erschienen, die eine Zeit lang nicht unbeliebt waren.

Winter, Peter, geb. zu Mannheim im J. 1755 (nach Anderen schon 1754), zeichnete sich so frühzeitig schon im Violinspielen aus, worin er von Hampel unterrichtet worden war, daß er mit 11 Jahren bereits in der mannheimer Kapelle angestellt wurde. In der Tonsetzkunst hatte er keinen Lehrer, so oft man auch Abt Vogler dafür ausgegeben hat, mit dem er in Mannheim und später in München wohl verkehrte, dessen Musikschule aber nicht besucht hat, wie er denn, als Vogler sein Institut in Mannheim errichtete, schon längst als Komponist in Balletten und Instrumentalsachen sich versucht hatte und selbst niemals Voglers Schüler genannt sein wollte. Daß seine bis in die ersten zwanziger Jahre seines Lebens geschaffenen Kompositionen ihm nur schwer von der Hand gingen und — eben in Folge des Mangels an ordentlicher Unterweisung — holprig und ungeordnet sich gestalteten, gestand er später selber. Fingerzeige in Bezug auf Formalistisches und Aesthetisches der Musik im Allgemeinen und auf den dramatischen und Vokalsatz im Besonderen erhielt er erst bei einem Aufenthalte in Wien (1783) durch Salieri, und von dieser Zeit ab kann auch eigentlich erst sein bewußtvolleres, künstlerisch bedeutungsvolleres Schaffen datirt werden. Doch zurück zu seinem Leben. Im Jahre 1776 wurde er Orchesterdirektor bei der Marchand'schen Schauspielergesellschaft, welche der Kurfürst von der Pfalz in

Digitized by Google

seine Dienste genommeu hatte, und 1778 ging er mit der übrigen Kapelle nach München, der nunmehrigen pfalz-baierischen Residenz. Hier setzte er die Musik zu den Melodramen „Armida", „Cora und Alonzo", „Leonardo und Blandine", darauf 1780 seine erste deutsche Oper „Helena und Paris" und noch in demselben Jahre „Bellerophon", welche letztere Oper jedoch weit weniger Glück machte als die erstere. 1773 reiste er nach Wien, um einige Ballette dort auf die Bühne zu bringen, und machte die oben erwähnte, ihm so sehr nutzbringende Bekanntschaft Salieri's, kehrte dann nach München zurück, wo er als Kirchenkomponist mit einem großen Psalm debütirte, und wurde 1788 an Voglers Stelle Kapellmeister. Die erste Oper, welche er im neuen Amte komponirte, war „Circe", die aber nicht zur Aufführung gelangte. Nachdem er für ein Privattheater das Göthe'sche Singspiel „Jery und Bätely" in Musik gesetzt, ferner auch eine große italienische Kantate „Timoteo" zur Aufführung gebracht hatte, reiste er 1791 nach Italien und schrieb dort die Opern „Antigona" (für Neapel), „Catone in Utica", „I Fratelli rivali" und „Il Sacrifizio di Creta" (alle drei für Venedig). Nach München zurückgekehrt, ließ er sich Molière's „Psyche" und Shakespeare's „Sturm" zu Operntexten umgestalten, setzte diese in Musik und brachte die Opern auch auf die Bühne; aber die „Psyche" gefiel nur wenig, und der „Sturm" fiel sogar gänzlich durch. Im Jahre 1794 ging er nach Wien und hielt sich daselbst bis 1796 auf; während dieser Zeit schrieb er die Opern „Das Labyrinth" (Text von Schikaneder, als zweiter Theil der „Zauberflöte" angekündigt), „Die Pyramiden von Babylon" (mit Gallus gemeinschaftlich komponirt, Text ebenfalls von Schikaneder), und vor allen „Das unterbrochene Opferfest" (Text von Huber), diejenige Oper, welche am meisten zur Verbreitung von W's Ruhm beigetragen und eine lang dauernde Popularität genossen hat. Von Wien aus machte er auch einen Abstecher nach Prag und brachte dort die Oper „Ogus, ossia il Trionfo del bel Sesso" zur Aufführung. (Ob die Opern „I due Vedovi", „Ariana" und „Elisa" noch in die Zeit des wiener Aufenthalts fallen, ist nicht gewiß.) Seine nächste bedeutendere Arbeit in München war die Oper „Maria von Montalban"; nach deren Aufführung reiste er nach London, brachte dort von 1803—1805 die Opern „Calypso", „Zaira" und „Proserpina" nebst einigen großen Balletten auf die Bühne, gab verschiedene kleinere Gesangssachen heraus und wandte sich dann nach Paris, wo er den „Tamerlan" mit leidlichem Glück auf der großen Oper in Scene brachte. 1806 wieder in München, schrieb er daselbst die Musik zu Babo's Drama „Der Frauenbund", ging 1807 wieder nach Paris, wo er die Oper „Castor et Pollux" auf die Bühne brachte, und kehrte dann nach München zurück, wo er nun, ohne längere Reisen zu machen, eine Reihe von Jahren blieb, 1809 die Oper „Colmal" über die Bretter gehen ließ, 1811 die große Kantate „Die Tageszeiten" und 1814 bei Gelegenheit eines Siegesfestes eine große Schlachtsymphonie lieferte. Im März desselben Jahres 1814 feierte er auch sein 50jähriges Dienstjubiläum (d. h. es waren 50 Jahre, seitdem er zuerst in pfalz-baierischen Diensten angestellt war) und wurde bei dieser Gelegenheit zum Ritter des Civil-Verdienstordens der baierischen Krone ernannt. Mit diesem Orden ist der persönliche Adel ver-

Digitized by Google

bunden, und so schrieb sich W. von der Zeit an auch von Winter. Nachdem er an zehn Jahre ruhig in München gelebt, ging er mit einem Male im Jahre 1816 mit der von ihm gebildeten Sängerin Sigl (nachher Sigl-Vespermann) wieder auf Reisen, zuerst nach Nord-Deutschland und dann nach Ober-Italien. In Mailand brachte er in der Karnevals-Stagione 1816/17 den „Maometto“ und das Jahr darauf „I due Valdomiri“ und „Etelinda“ auf die Bühne. Sein letztes Werk fürs Theater war „Der Schneider und der Sänger“, welche Oper er nach seiner Rückkehr in München schrieb und daselbst 1820 in Scene gehen ließ. Gestorben ist er am 17. Oktober 1825. — Außer den angeführten Bühnenwerken hat W. eine große Anzahl von Kirchensachen verschiedenster Art verfaßt, davon ein Requiem und ein deutsches Stabat mater im Druck erschienen sind; ferner hat er viele Kantaten, Lieder und Gesänge, dann Orchestersachen, Konzerte für verschiedene Instrumente, ein Oktett, mehrere Septette und Sextette, Streich-Quintette und Quartette geliefert, von welchen Sachen allen sehr viele gedruckt sind; endlich ist auch seiner Gesangsschule als eines klassischen derartigen Werkes Erwähnung zu thun. — W's hervorragende kompositorische Eigenschaften sind: Korrektheit, Formenglätte, Fluß der Melodik, meisterliche Handhabung der Kunsttechnik, bei den Vokalsachen gute Deklamation und vortreffliche Stimmbehandlung; was ihm aber fehlt, ist Genialität der Erfindung, Tiefe und Bedeutsamkeit des musikalischen Fühlens und Denkens, Leidenschaft und charaktervolles Aussprechen.

Winterfeld, Carl Georg August Vivigens von, geb. am 28. Januar 1794 zu Berlin, ward nach anderen Stellungen (z. B. als Obertribunalrath in Breslau) 1832 Geheimer Obertribunalrath in Berlin, trat aber 1847 wegen Gehörsschwäche aus dem Staatsdienst. Gestorben ist er am 19. Febuar 1852. — In W. verehrt Deutschland einen seiner ausgezeichnetsten Kenner älterer Tonkunst und besten musikhistorischen Schriftsteller. Folgende Bethätigungen dieser Eigenschaften sind vor allen anzuführen: „Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst“ (Breslau, 1832); „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (sein Hauptwerk, 2 Bände, Berlin, 1834); „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes“ (Leipzig, 3 Theile, 1843—1847); „Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche“ (Leipzig, 1848); „Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen“ (2 Bände, Leipzig, 1859 und 1852); „Ueber den Einfluß der gegen das 16te Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst (Leipzig, 1850).

Wirbel. Dieses Wort kommt in der Musik in verschiedener Bedeutung vor: 1) als eine Schlagmanier der Pauken und Trommeln (s. d.), die in einer sehr schnellen Wiederholung der Schläge besteht; 2) als die Theile der Saiteninstrumente, auch Klavierinstrumente, über und um welche die Saiten gewickelt werden, und durch deren Umdrehen nur diese mehr oder weniger angespannt und so gestimmt werden können; dieselben können (bei den Saiteninstrumenten) von Holz oder Metall sein, bei den Klavierinstrumenten sind sie nur von Metall,

Digitized by Google

müssen aber immer so angebracht werden, daß sie, wenn die Saite die richtige Höhe erlangt hat, fest stehen, damit sich durch ihr Umdrehen die Saite nicht gleich wieder verstimmt; 3) nennen auch Einige wohl die Schlägel der Pauken und Trommeln Wirbel.

Wirbelkasten, auch Lauf und Wandel, s. Geige.

Wirbelstock, bei Klavierinstrumenten dasselbe was Stimmstock (s. d.).

Wirbeltrommel oder **Rolltrommel**, s. Trommel.

Witt, Friedrich, geb. 1771 zu Haltenbergstetten in Franken, widmete sich sehr früh der Tonkunst und wurde bereits gegen 1790 in der fürstl. Oettingen-Wallerstein'schen Kapelle als Violoncellist angestellt, nun auch bei dem Kapellmeister Rosetti daselbst die Komposition studirend. Später verließ er die genannte Kapelle, machte Reisen durch Deutschland, auf denen er seine Kompositionen aufführte, und kam 1802 durch ein von ihm gesetztes Oratorium, „Der leidende Heiland", zur Hofkapellmeisterstelle in Würzburg. Diese behielt er auch, nachdem Würzburg Residenz eines Großherzogs geworden, fungirte auch später, nachdem das Großherzogthum Würzburg zu Baiern geschlagen worden, noch fortwährend als Kapellmeister, bis er zu Anfang des Jahres 1837 starb. Von seinen Kompositionen sind gedruckt: Sinfonien, Harmoniestücke, ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente, ein Sextett für Streich- und Blasinstrumente, ein Flötenkonzert u. s. w. Im Manuscript hinterließ er Oratorien, Messen und andere Kirchensachen, die Opern „Palma" und „Das Fischerweib", Konzerte für verschiedene Instrumente ꝛc. — Ein anderer W., Christian Friedrich mit Vornamen, war zu Altenburg als der Sohn des dortigen Hoforganisten geboren, machte seine Studien in Wien und Salzburg, und wurde 1713 als Mylius' Nachfolger Hofkapellmeister in Gotha, starb aber schon 1716. Er schrieb Klavier- und Orgelsachen, Kirchenstücke ꝛc. und hat auch ein Choralbuch herausgegeben unter dem Titel „Psalmodia sacra" (Gotha, 1715), später in einer zweiten Auflage unter dem Titel „Neues Cantional mit dem Generalbasse" erschienen.

Wittasek, Johann Nepomuk August, geb. zu Horzin (bei Melnik in Böhmen) am 20. Februar 1771, erhielt von seinem Vater, dem dortigen Schullehrer, den ersten Musikunterricht, und wurde dann durch Vermittelung der Fürstin Lobkowitz, welche sich für sein unzweideutig sich kundgebendes Talent interessirte, nach Prag geschickt, wo er bei Franz Dussek sein Klavierspiel vervollkommnete und beim Domkapellmeister Johann Kotzeluch die Komposition studirte, auch dabei den Wissenschaften fleißig oblag. Nachgehends kam er in das Haus des Grafen Nostitz als Konzert- und Musikmeister und Kanzleisekretair, und blieb in diesen Verhältnissen bis ins Jahr 1814, wo er, der inzwischen als Klaviervirtuos und Komponist in Prag zu großem Ansehen gekommen war, Kotzeluchs Nachfolger als Kapellmeister am St. Veitsdom wurde. Diese Stelle, zu der von 1826 ab noch das Direktoriat über die vom Kirchenmusik-Verein gegründete Orgel- und Singschule kam, bekleidete er bis zu seinem am 7. Dezember 1839 erfolgten Tode. — Gedruckt ist von seinen Compositionen nicht Vieles. —

Witthauer, Johann Georg, geboren zu Neustadt an der Heyde am 19. August 1750, erhielt als Knabe den ersten Klavierunterricht von Adlung

Digitized by Google

in Erfurt, hielt sich nachgehends, zum tüchtigen Künstler geworden, ein paar Jahre in Kurland auf, habilitirte sich hierauf in Hamburg als Musiklehrer, ging aber 1792 nach Berlin, und wurde endlich zu Ende des Jahres 1793 als Organist der Jacobikirche nach Lübeck berufen. Hier starb er am 7. März 1802. Gedruckt erschienen von ihm hauptsächlich verschiedene Sammlungen Klaviersonaten, die ihrer Zeit sehr beliebt waren. Auch hat er die fünfte Auflage von Löhleins Klavierschule (Züllichau, 1791) besorgt.

Witzthumb, Ignaz, geb. den 20. Juni 1723 zu Baden bei Wien, kam frühzeitig nach Brüssel, wo er in der Kapelle der Erzherzogin und Statthalterin der Niederlande, Marie Elisabeth, Chorknabe wurde und bei den Jesuiten wissenschaftliche Studien machte. Später trat er in Militairdienste, und erst von 1748 an sehen wir ihn als Musiker auftreten: er wurde in der Kapelle des Erzherzogs Carl von Lothringen als Violinist angestellt, erhielt nachgehends das Amt als Orchesterdirektor beim Theater in Brüssel und wurde endlich 1786 Dirigent der Hofkapelle daselbst. Die Revolution beraubte ihn seiner Stelle und er lebte fortan in kümmerlichen Verhältnissen bis ins Jahr 1814. Er hat fleißig komponirt — Sinfonien, Messen und andere Kirchensachen —, im Druck ist aber Nichts erschienen. Als Violinspieler war er seiner Zeit in den Niederlanden sehr angesehen.

Worzitka, Franz Xaver, berühmter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, geb. zu Wien um 1730, war um 1756 Kammermusikus in Schwerin, und kam dann in gleicher Eigenschaft nach München, wo er 1797 starb. Verschiedene von ihm komponirte Violoncellsachen sind Manuscript geblieben.

Wögel, Michael, s. Trompete.

Wölffl, Joseph, berühmter Klavier-Virtuos und guter und fruchtbarer Komponist, geb. zu Salzburg im J. 1772, erhielt von Leopold Mozart und Michael Haydn Unterricht im Klavierspielen und in der Komposition, und bildete sich in ersterem zu erstaunenswürdiger Fertigkeit heran. Diese machte in Warschau, wohin er 1792 ging, das gebührende Aufsehen, wie er überhaupt in der polnischen Hauptstadt sich materiell sehr wohl befand und namentlich viel Geld verdiente. Die Revolution machte dem Allen ein Ende und zwang ihn, 1794 Warschau zu verlassen. Er begab sich nun nach Wien und verweilte hier bis ins Jahr 1798, durch den Glanz seiner Virtuosität, sowie durch seine eminente Fähigkeit im freien Fantasiren Alles hinreißend, und von 1795 ab die Opern „Der Höllenberg", „Das schöne Milchmädchen", „Der Kopf ohne Mann" und „Das trojanische Pferd" auf die Bühne bringend. 1798 vermählte er sich mit der Schauspielerin Klemm vom Nationaltheater in Wien, und begab sich bald darauf auf eine größere Kunstreise, die über Brünn, Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Hannover, Braunschweig nach Hamburg, und von da nach London ging. Ueberall machte er das kolossalste Aufsehen. 1801 kam er nach Paris und hielt sich daselbst bis ins Jahr 1804 auf, in genanntem Jahre auf dem Theater Feydeau die Oper „L'Amour romanesque" in Scene gehen lassend, die aber nur einen zweifelhaften Erfolg hatte. Dann ging er nach Brüssel, und von hier aus zu Anfang des Jahres 1805 wieder nach London, war aber inzwischen in

Digitized by Google

schlechte Gesellschaft gerathen und hatte sich vornehmlich dem Hazardspiel ergeben. Zwar brachte er in London noch ein Ballet, „Die Ueberraschung der Diana", auf die Bühne, gab auch noch viele Klavierkompositionen heraus, aber mit jedem Tage wurde seine gesellschaftliche Position unhaltbarer: seine durch das fortwährende Spielen sich steigernde Demoralisirung machte, daß sich alle anständigen Leute von ihm zurückzogen, und schließlich endete er im tiefsten Elende zu London am 21. Mai des Jahres 1812. Von seinen Klavierkompositionen sind gedruckt: 7 Konzerte, 36 Sonaten, 6—8 Sammlungen von Sonaten mit Begleitung theils der Violine, theils der Flöte und des Violoncells, 6 Hefte Trio's, ein Duo für zwei Klaviere, eine große Anzahl detachirter Stücke, als: Fantasien, Fugen, Rondo's, Variationen, Präludien, Tänze u. s. w. Ferner sind von ihm Streich-Quartette (in drei Sammlungen), Trio's für zwei Klarinetten und Fagott, und 2 Sinfonien für Orchester im Stich erschienen.

Wolf. Es ist bekannt, daß wenn man auf dem Klavier oder der Orgel 11 Quinten rein stimmt, die 12te alsdann gänzlich unrein werden muß, wenn die Oktave richtig sein soll (s. Temperatur). Diese unreine Quinte hieß nun vor Zeiten, als man noch keine allgemein eingeführte Temperatur hatte, der Wolf; und als man später anfing, ein gleicheres Verhältniß in der Stimmung durch die Temperatur zu bewirken, so hieß dies den Wolf vertreiben. Die Temperatur selbst, da sie keine ganz reine Stimmung zuläßt, nannte man den neuen Wolf, und jene unreine 12te Quinte, wenn man noch hier und da ohne Temperatur stimmte, im Gegensatz dazu den alten Wolf. Wolf mußte nun einmal die Unreinheit heißen. Was man jetzt unter Orgelwolf versteht, ist unter diesem Artikel gesagt worden.

Wolf, Ernst Wilhelm, geb. zu Groß-Behringen unweit Gotha im Jahre 1735, besuchte zuerst die Gymnasien in Eisenach und Gotha, bezog dann die Universität Jena im J. 1755, beschäftigte sich aber hier mehr mit der Tonkunst, die er von jeher geliebt und getrieben hatte, als mit den Wissenschaften, und ging endlich ganz von den letzteren ab und zur ersteren als Lebensberuf über. Nachdem er von Jena, wo er als Dirigent der akademischen Konzerte fungirt hatte, noch eine Zeit lang nach Leipzig gegangen war, erhielt er 1761 in Weimar die Stelle als herzoglicher Konzertmeister, dann 1763 als Hoforganist und 1768 endlich als Hofkapellmeister, als welcher er am 7. Dezember 1792 starb. Er war außerordentlich fleißig im Komponiren, und verfaßte mehr als 20 Opern und Operetten (von denen auch einige im Klavierauszuge herauskamen, z. B. „Das Rosenfest", „Die Dorfdeputirten", „Das große Loos", „Rechtschaffenheit und Liebe" ꝛc.), dann Oratorien, Kantaten und viele andere Kirchenmusiken, und endlich zahlreiche, auch im Stich erschienene Klaviersachen mit und ohne Begleitung, Streich-Quartette, Klavier-Konzerte und noch andere Instrumentalstücke. — Ein älterer Bruder von ihm, Ernst Friedrich mit Vornamen, starb 1772 als Stadtorganist in Kahle und war ein guter Orgelspieler, sowie gründlicher Komponist aus Stölzel's Schule. Orgel-, Klaviersachen und Kirchenstücke waren von ihm bekannt.

Wolff, Eduard, geboren den 15. September 1816 zu Warschau als der

Digitized by Google

Sohn eines Arztes, erhielt in seiner Vaterstadt den ersten Klavierunterricht, und wurde dann mit 12 Jahren nach Wien geschickt, wo er Würfels Klavierschüler wurde. 1832 nach Warschau zurückgekehrt, studirte er drei Jahre lang bei Elsner die Komposition, gab Konzerte und ging dann 1835 nach Paris, wo er, einige Reisen abgerechnet, bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Als Spieler besitzt er viel Eleganz und Fertigkeit, und seine Kompositionen klingen angenehm und sind dankbar, haben aber Kunsttiefe weiter nicht. Erschienen ist davon schon eine ziemliche Anzahl, zumeist dem Salongenre angehörend; einige Duo's für Klavier und Violine über Opernthema's, die er gemeinschaftlich mit Beriot und Vieuxtemps verfaßt hat, sind ziemlich verbreitet.

Wolff, Heinrich, geb. am 1. Januar 1813 zu Frankfurt a. M., kam als Kind von 2 Jahren nach London, wo er nachgehends auch bei Binger und Spagnoletti den ersten Violin-Unterricht erhielt. Mit 9 Jahren schon ließ er sich öffentlich hören, kehrte dann 1824 mit seinen Eltern nach Frankfurt zurück, genoß daselbst den Unterricht François Femy's, eines der besten Schüler von Baillot, und nach Femy's Abreise den des Konzertmeisters Hoffmann, sowie in der Harmonie- und Kompositionslehre ihn Schnyder von Wartensee unterwies. Im J. 1828 ging er zu seiner letzten Ausbildung noch nach Wien zu Mayseder, machte auch Contrapunktstudien bei Simon Sechter, und ging im J. 1830 auf Reisen, Deutschland, Schweden, Dänemark, Belgien und Holland, Frankreich und England durchziehend, und zuletzt auch Petersburg besuchend. Nachgehends in seine Vaterstadt Frankfurt zurückgekehrt, ward er daselbst Konzertmeister und wirkt gegenwärtig noch in diesem Amte. Sein Geigenspiel wurde stets durch Eleganz und gediegene Fertigkeit ausgezeichnet genannt. Als Komponist ist er mit Ouverturen, Quintetten, Quartetten, Violinsachen und Liedern aufgetreten.

Wolff, Joseph Franz, geb. am 2. Juni 1802 in Tschirmkau bei Leobschütz in Schlesien, wo sein Vater Organist war, beschäftigte sich von Jugend auf mit Musik und verstand, als er 1820 auf das katholische Schullehrerseminar in Breslau kam, die meisten der gangbaren Instrumente zu behandeln. Auf dem Seminar wurde Schnabel auf sein schönes Talent aufmerksam und nahm sich der Ausbildung desselben an. 1823 aus dem Seminar getreten, widmete er sich der Musik ausschließlich und habilitirte sich in Breslau als Lehrer derselben; nachgehends wurde er Organist am Dom und Universitäts-Musikdirektor. Als Kompoist hat er sich durch Klaviersachen, Kirchenstücke und Lieder bekannt gemacht.

Wolfram, Joseph, geboren zu Dobrzan in Böhmen am 21. Juni 1789, wurde von Jugend auf in der Musik unterrichtet, machte auch nachgehends, während er in Prag die Rechte studirte, ernstliche Studien in derselben, indem er bei Johann Kotzeluch Unterricht im Kontrapunkt nahm; vorher schon hatte er in Wien bei Drechsler einen Kursus der Harmonielehre durchgemacht. Bis 1811 trieb er die Musik nur als Liebhaber, hatte indeß von seinen Kompositionsversuchen schon Einiges — Klaviersachen, Lieder und Tänze — in den Druck gegeben; nun aber mußte er zur Kunst als seiner Ernährerin seine Zuflucht

Digitized by Google

nehmen, indem seine früher nicht unbemittelten Eltern durch Unglücksfälle um ihr Vermögen gekommen waren und ihn nicht mehr unterstützen konnten. Er ging demnach 1811 nach Wien; sein Freund Moscheles verschaffte ihm in angesehenen Häusern Klavier- und Gesangstunden, er selber komponirte fleißig — auch eine Oper „Ben Haly", die aber nicht zur Aufführung gekommen ist — und blieb in Wien bis 1813, wo er eine Staatsanstellung als Syndikus zu Theusing in Böhmen erhielt. Um 1816 wurde er Magistratsrath in Graupen, nach Verlauf einiger Jahre dann in Teplitz, und 1824 in letzterer Stadt endlich Bürgermeister. Inzwischen war er als Komponist nicht müßig gewesen; er hatte Lieder, Musiken zu einigen Possen und auch die Oper „Alfred" gesetzt. Dieser Fleiß vermehrte sich noch, nachdem er als Bürgermeister eine bessere und gesichertere Existenz gewonnen hatte, und beschäftigte er sich nun vorwiegend mit der dramatischen Komposition. So entstanden die Opern: „Beatrice", „Die bezauberte Rose" (als Klavierauszug erschienen), „Der Normann in Sicilien", „Der Bergmönch", „Schloß Candra", „Wittekind", „Drakäna, die Schlangenkönigin", welche größtentheils in Dresden und theilweise auch in Prag und Berlin zur Aufführung kamen und in manchen ihrer Partien leidlichen Beifall erhielten, wenn man sie auch als originelle und tiefgehende Schöpfungen nicht anerkennen konnte. Gestorben ist W. zu Teplitz am 30. September 1839.

Wolfram, Joseph, geb. am 11. Januar 1798 zu Mährisch-Neustadt, erhielt von seinem Vater, einem Dilettanten, Unterricht auf der Flöte, und war im J. 1809 schon so weit, daß er Kunstreisen machen konnte. Diese führten ihn zuerst nach Rußland, von dem er bis 1812 einen großen Theil durchzog, dann bis 1826 durch viele andere europäische Länder. Er hatte sich inzwischen zu einem bedeutenden Virtuosen auf der Flöte heraufgearbeitet, und nahm im Jahre 1826 die Stelle als Kammermusikus und erster Flötist im Orchester zu Karlsruhe an, verheirathete sich bald darauf mit der Klavierspielerin Amalie Cramer und machte mit derselben in der Folgezeit noch einige kleinere Kunstreisen.

Wolfsohn, Carl, geb. den 14. Dezember 1834 zu Alzei in Rheinhessen, erhielt seine musikalische Bildung theils in Frankfurt a. M., theils in Mannheim bei Vincenz Lachner, lebte nachgehends einige Jahre in London, ist aber seit 1854 als Musiklehrer in Philadelphia ansässig. Tüchtiger Klavierspieler, sind auch einige Pianosachen modernen Genre's von ihm publizirt worden.

Wollanck, Friedrich, geb. zu Berlin am 3. November 1782, und gest. daselbst als Justizrath am 6. September 1831 (an der Cholera), war ein sehr geschickter Dilettant, der namentlich angenehm und sehr fleißig komponirte. So wurde 1811 eine Oper von ihm, „Die Alpenhirten", in Berlin aufgeführt, sowie in der Folgezeit Musiken zu verschiedenen Dramen, und gedruckt erschienen von seinen Kompositionen: ein Streich-Quartett, ein Klavier-Trio, ein Salve Regina für eine Singstimme mit Streichinstrumenten, viele einstimmige Lieder und Gesänge (seine besten Produktionen). Im Manuscript hinterließ er eine große Menge von Instrumental- und Vokal-Kompositionen verschiedenster Art, auch Messen und andere Kirchensachen.

Wollenhaupt, Hermann Adolph, geb. zu Schkeuditz bei Leipzig im J.

Digitized by Google

1827, bildete sich in letztgenannter Stadt unter Jul. Knorr's Leitung zu einem tüchtigen Klavierspieler, machte auch bei Hauptmann Kompositionsstudien. Seit 1845 lebt er als geachteter Musiklehrer in New-York. Elegante Salon-Kompositionen von ihm sind publizirt und haben manche Freunde.

Woraleck, Josephine, s. Cannabich (Carl).

Worzischek, Johann Hugo, geb. den 11. Mai 1791 zu Wamberg in Böhmen, wurde von seinem Vater, Schullehrer im genannten Orte, schon vom 3ten Jahre an musikalisch unterrichtet, und hatte bereits mit 8 Jahren eine Aufsehen machende Fertigkeit im Klavier-, Orgel- und Violinspielen sich erworben. Später behufs der Gymnasialstudien nach Prag geschickt, erhielt er hier von Tomaschek einigen Unterricht im Klavierspielen und in der Harmonielehre, gab dann, während er auf der prager Universität philosophische und juridische Collegia hörte, zur Gewinnung von Subsistenzmitteln selbst Klavier-Lektionen, und ging endlich, theils zur Fortsetzung seiner Rechtsstudien, theils zur höhern musikalischen Ausbildung nach Wien. Hier wurde er intim mit Moscheles, Meyerbeer und Hummel, welcher letztere namentlich, als er ins Ausland ging, den Freund allen seinen Klavierschülern als Nachfolger empfahl, wodurch natürlich dessen Verhältnisse sich wesentlich verbesserten. So kam das Jahr 1822 heran, und schon hatte W. den Eid als Konzeptspraktikant beim Hofkriegsrathe abgelegt, als eine der Hoforganistenstellen vakant wurde und er sich in die Reihe der Bewerber um dieselbe stellte. Wirklich erhielt er sie auch, fing aber bald nach seiner Anstellung an zu kränkeln, und trotz ärztlicher Pflege und Badekuren machte ein Brustleiden am 19. November 1825 seinem Leben ein Ende. — Im Druck erschienen von seinen Kompositionen: eine Sinfonie, eine Sonate für Klavier und Violoncell, ein Divertissement für zwei Klaviere, Rondo's für Klavier mit Orchesterbegleitung, ein Rondo für Violine, „Gott im Frühling" (ein Chor); vieles Andere — darunter auch Kirchensachen — hinterließ er im Manuscript.

Wranitzky, Paul, geb. 1756 zu Neureusch in Mähren, studirte im Prämonstratenserstifte seiner Vaterstadt, sowie zu Iglau und Olmütz, wo er zugleich auch Unterricht im Gesang, Violin- und Klavierspielen erhielt, und ging mit 20 Jahren behufs des Studiums der Theologie nach Wien. Hier machte er die Bekanntschaft des schwedischen Hofkapellmeisters Jos. Kraus, der, überrascht von des Jünglings bedeutendem Talent, ihn veranlaßte, sich der Tonkunst zu widmen, und selbst sein Führer und Lehrer im Theoretischen derselben wurde. Seine große Fertigkeit auf der Violine verschaffte ihm nachgehends eine Anstellung in der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, die damals unter Haydn's Direktion stand, und er bekleidete dieselbe bis ins Jahr 1785, wo er als Orchesterdirektor der k. k. Hoftheater nach Wien berufen wurde. In diesem Amte starb er am 28. September 1808. — W. war ein ungemein fruchtbarer Komponist, und seine Sachen hatten ehedem ihrer Natürlichkeit und leicht fließenden Melodik wegen ein großes Publikum. Von seinen Opern machte „Oberon, König der Elfen" das meiste Glück, hielt sich auch ziemlich lange auf der Bühne; er wurde 1790 (bei der Krönung Kaiser Leopolds) in Frankfurt zuerst aufgeführt, und

Digitized by Google

ihm folgten noch bis zu Ende des 18ten Jahrhunderts verschiedene andere Opern, z. B. „Die Poststation", „Merkur", „Das marokkanische Reich", „Das Lazzaronifest" (letztere nebst dem „Oberon" bei André in Offenbach im Klavierauszuge erschienen). Dann lieferte er fürs Theater noch unterschiedliche Balletkompositionen und Musiken zu Dramen. Von seinen ungemein zahlreichen Instrumentalkompositionen sind im Druck erschienen (sehr viele bei André in Offenbach): viele Sinfonien, Streich-Quintette, Quartette und Trio's, Konzerte für verschiedene Instrumente, Klaviersonaten, Klaviertrio's u. s. w.

Wranitzky, Anton, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Neureusch im J. 1761, lernte frühzeitig Violine spielen, und ging später, nachdem er in seinem Geburtsorte und in Brünn wissenschaftliche Studien gemacht, zu seinem Bruder nach Wien, wo Mozart und Albrechtsberger ihm Rathschläge in der Tonsetzkunst ertheilten. Nachgehends wurde er Konzertmeister beim Fürsten von Lobkowitz, machte sich auch als Violinlehrer einen guten Namen und starb im Jahre 1819. — Streich-Quintette und Quartette, Violin-Variationen und Duo's, Sonaten für Violine und Baß, auch eine Violinschule sind von ihm im Druck erschienen. Verschiedene Kirchensachen hinterließ er handschriftlich.

Wranitzky, Catharina, Tochter des Vorhergehenden, geb. am 27. August 1801 zu Wien, wurde frühzeitig Mitglied der dasigen Hofoper und blieb bei derselben, inzwischen mit dem kaiserl. Kabinetscourier Kraus verheirathet und dann den Doppelnamen Kraus-Wranitzky führend, bis zum Jahre 1821. Hierauf gastirte sie auf den vorzüglichsten Bühnen Deutschlands mit großem Erfolg, war auch ein Jahr lang am Gewandhaus-Konzert zu Leipzig engagirt und nahm später wieder feste Anstellungen an. So war sie 1829—1830 in Hamburg, und ging von da nach Wien an das Josephstädter Theater, wo sie noch gegen Ende der 30er Jahre sang. Ihrer Leistungen wurde stets nur mit dem größtem Lobe gedacht. — Ihre Schwester Caroline ist in dem Art. Seidler erwähnt; siehe daher diesen.

Würfel, Wenzel Wilhelm, geb. im J. 1791 zu Planian in Böhmen, erhielt von seiner Mutter frühzeitig Klavier-Unterricht und konnte bereits mit 12 Jahren sich öffentlich hören lassen. Dann studirte er für sich nach Lehrbüchern und Mustern die Komposition und gab bald auch von seinem tondichterischen Talent die besten Zeugnisse. Im J. 1814 machte er eine Kunstreise als Klavierspieler durch Böhmen, Ungarn und Polen, wirkte von 1815 an einige Jahre als Klavierprofessor am warschauer Konservatorium, und ging dann wieder auf Reisen, die ihn auch nach Prag führten, wo er längere Zeit seinen Aufenthalt nahm. 1824 in Wien, machte er als Klavierspieler daselbst viel Glück, und wurde endlich 1826 Kapellmeister am Kärnthnerthor-Theater. Als solcher starb er am 22. April 1832. — Er schrieb die Opern „Rübezahl" und „Der Rothmantel", von denen namentlich die erstere Beifall hatte, dann auch viele Klaviersachen — Konzerte, Rondo's, Fantasien, Variationen —, die zum Theil im Druck erschienen und ihres angenehmen und glänzenden Wesens wegen viele Freunde hatten.

Würst, Richard, geboren zu Berlin am 22. Februar 1824 als der Sohn

Digitized by Google

eines Bildhauers, erhielt, während er das Gymnasium besuchte, bei Hubert Ries Violin-Unterricht, und trat nachgehends als Eleve in die musikalische Abtheilung der königl. Akademie der Künste, zugleich als Accessist in der königl. Kapelle mitwirkend und öffentlich auf der Violine konzertirend. Seine Kompositionsstudien auf der Akademie waren — nach seiner eigenen Erklärung — nicht sonderlich fruchtbringend; erst später, als Mendelssohn bei seinem längeren Aufenthalte in Berlin ihm Unterricht ertheilte, ging ihm über das, was er leisten konnte und sollte, ein Licht auf. Auf des genannten Meisters Rath machte er auch eine Studienreise, die ihn u. a. nach Leipzig und Paris führte. 1851 gewann er mit einer Sinfonie einen in Köln ausgeschriebenen Preis, habilitirte sich zu dieser Zeit auch in Berlin als Gesanglehrer (Studien im Singen hatte er in Paris und bei Teschner in Berlin gemacht) und gab späterhin auch theoretischen Unterricht. Mit dem Titel eines königl. Musikdirektors lebt W. auch gegenwärtig noch in Berlin, als Lehrer der Theorie und Vorsteher der Orchesterklasse bei der Kullak'schen Akademie der Tonkunst und als Privat-Gesang- und Kompositionslehrer beschäftigt, auch als Mitwirkender bei den von ihm, Laub, Radecke und Bruns eingerichteten und alljährlich veranstalteten Quartett-Soireen thätig. — Als Komponist gehört W. zu den Talentvollsten der jüngeren Künstler-Generation, und es sind von seinen Arbeiten veröffentlicht: eine Sinfonie (die, welche den Preis errang), die Kantate „Der Wasserneck", 3 Streich-Quartette, ein Violin-Konzert, ein Klavier-Trio, eine Sonate für Klavier und Violoncell, ein dreistimmiger Psalm, eine Konzert-Arie, 23 Hefte ein- und mehrstimmiger Gesänge.

Wunderlich, Johann Georg, geboren zu Bayreuth im J. 1855 als der Sohn des markgräflich ansbachischen Kammermusikus Christian Friedrich W., erhielt von diesem seinem Vater zuerst Unterricht im Flöteblasen, und begab sich dann mit 21 Jahren nach Paris, wo er unter der Leitung Naulot's, des damals berühmtesten französischen Flötisten, sich noch vervollkommnete. 1779 wurde er im Orchester des Concert spirituel angestellt, kam 1782 zur Privatmusik des Königs und 1787 in das Orchester der großen Oper (zuerst als zweiter Flötist, später als erster), und wurde nach Gründung des Konservatoriums als Flötenprofessor bei diesem Institut angestellt. 1813 ging er vom Orchester der großen Oper ab, behielt aber seine Stelle am Konservatorium bis zu seinem im Jahre 1819 erfolgten Tode. — Herausgegeben hat er Solo's und Divertissements für Flöte, Duette für zwei Flöten und für Flöte und Fagott (oder Violoncell), Uebungsstücke und Capricen und eine Flötenschule.

Wurda, Joseph, ausgezeichneter Tenorist, geb. zu Raab in Ungarn am 11. Juni 1807, machte zuerst bei Kirchenmusiken auf seine schöne Stimme aufmerksam, und wurde dann beredet, sich dem Theater zu widmen. Demzufolge wandte er sich nach Wien, nahm bei Ciccimara noch Gesangunterricht und wurde 1830 beim Hoftheater zu Stretitz engagirt. Hier blieb er fünf Jahre, machte während dieser Zeit mehrere Gastspielreisen, und ging dann an das Stadttheater nach Hamburg, wo er eine lange Reihe von Jahren mit Auszeichnung, besonders in Heldentenorpartien wirkte, nachgehends auch, wenn wir nicht irren, eine Zeit lang Mitdirektor war, und gegenwärtig auch noch lebt, aber nur noch mit Gesangunterrichtgeben beschäftigt. Daß er von Hamburg aus noch mancherlei Kunstreisen machte, sei der Vollständigkeit wegen noch erwähnt.

Digitized by Google

X.

Xänorphika, Andere ſchreiben Xenorphika, ſ. Bogenklavier.

Xylharmonikon, auch Xylharmonika und Xylophon genannt, eine vom Orgelbauer Uthe in Sangerhauſen 1810 erfundene Art von Holzharmonika's (ſ. unter Harmonika), die aber nicht mit Klöppeln geſchlagen wurde, ſondern förmliche Taſten hatte, welche kleine Hämmer in Bewegung ſetzten, die auf Holzſtäbe ſchlugen. Uebrigens hatte man vor Uthe ſchon eine Holzharmonika mit Klaviatur, welche Xylorganon hieß.

Xylorganon, ſ. den vorhergehenden Artikel.

Xyloſiſtron, daſſelbe Inſtrument, was ſchon in dem Artikel Siſter oder deutſche Guitarre beſchrieben wurde.

Y.

Yaniewicz, ſ. Janiewicz.

Yoſt, Michel, berühmter Klarinettiſt, geb. zu Paris im J. 1754, lernte zuerſt Oboe blaſen, ging dann aber zur Klarinette über und machte ſeine Studien auf dieſem Inſtrumente unter der Leitung Joſeph Beer's (ſ. d.). 1777 ließ er ſich zuerſt im Concert spirituel hören und erregte allgemeine Bewunderung; ſeit der Zeit trat er jedes Jahr daſelbſt mit immer ſteigendem Glücke auf. Von einer ſchweren Krankheit kaum geneſen, blies er im J. 1786 wieder in einigen Konzerten, bekam aber einen Rückfall, und dieſer führte am 5. Juli 1786 ſeinen Tod herbei. — Bekannter unter ſeinem Vornamen Michel, als unter ſeinem Familiennamen, erſchienen ſeine Kompoſitionen auch unter erſterem; es ſind dies 14 Klarinettkonzerte, 30 Quartette für Klarinette, Violine, Viola und Violoncell, verſchiedene Sammlungen Klarinett-Duo's und Variationen.

Yriarte, beſſer Iriarte geſchrieben, Tomas de, ſpaniſcher Dichter, geb. zu Orotava auf Teneriffa am 18. September 1750 und geſtorben als Archivar im oberſten Kriegsrath zu Madrid am 17. September 1791, iſt hier anzuführen wegen ſeines Lehrgedichtes „La Musica“ (Madrid, 1780), welches vorzüglich ſeinen Dichterruhm begründete.

Digitized by Google

3.

Zacconi, Ludovico, geb. zu Pesaro um die Mitte des 16ten Jahrhunderts, trat in den Augustinerorden und wurde Chordirektor seines Klosters in Venedig. 1593 trat er in die Kapelle des Erzherzogs Karl zu Wien und ging zwei Jahre darauf in die des Kurfürsten von Baiern über. Wahrscheinlich kehrte er um 1619 nach Venedig zurück. Man kennt von ihm ein theoretisch-didaktisches Werk: „Pratica di musica etc.“ (erster Theil Venedig, 1592, in einer zweiten Auflage 1596; zweiter Theil ebendaselbst, 1622), eine Art Musiklehre, die zu dem Besten gehört, was die damalige theoretische Schriftstellerei in Italien hervorgebracht.

Zach, Johann, geb. um 1705 zu Czelakowicz in Böhmen, war als noch junger Mensch zu Prag an den Kirchen St. Gallus und St. Martin als Organist angestellt, bewarb sich später um die Organistenstelle am St. Veitsdom, sah aber einen ihm offenbar untergeordneten Musiker vorgezogen, und verließ aus Verdruß darüber Prag und Böhmen überhaupt. Nach Mainz gekommen, wurde er daselbst vom Kurfürsten als Kapellmeister angestellt und schwang sich zu großer Bedeutung in der damaligen Musikwelt auf, sowohl als theoretischer wie als praktischer Musiker. Nachdem er längere Zeit sein Amt ehrenvoll verwaltet hatte, beraubte ihn eine unglückliche Liebe zu einer Gräfin seines Verstandes und er wurde nach Bruchsal in Baden gebracht, wo er 1773 starb. Von seinen vielen Kompositionen ist nur ein Klavier-Konzert im Druck erschienen (Speier, 1766).

Zachau, Friedrich Wilhelm, geb. am 19. November 1663 zu Leipzig, wo sein Vater damals als Stadtmusikus lebte, mit dem er nachgehends nach Eilenburg zog. Er lernte die gangbarsten Instrumente behandeln, liebte doch vorzugsweise Klavier und Orgel, und erwarb sich auch auf beiden eine nicht gewöhnliche Fertigkeit. 1684 als Organist an der Marienkirche in Halle angestellt, bekleidete er diesen Posten bis an seinen am 4. August 1721 erfolgten Tod. Er komponirte Kirchenstücke, Klavier- und Orgelsachen in ziemlicher Anzahl; von den letzteren ist indeß nur Einiges hin und wieder in Sammelwerken im Druck erschienen. — In den Augen unserer Zeit besteht sein hauptsächlichstes Verdienst darin, daß er der Lehrer des großen Händel war.

Zach, Roman, geb. in Wien am 28. Februar 1807, bildete sich unter Böhm und Mayseder zu einem tüchtigen Violinspieler und machte bei Emanuel Förster Kompositionsstudien. Nachgehends im wiener Hofopern-Orchester angestellt, wurde er auch als Violaspieler zu den von einheimischen und fremden Künstlern veranstalteten Quartett-Produktionen gezogen, und ist als korrekt und

Digitized by Google

und musikalisch tüchtig seinen Part Exekutirender allgemein anerkannt. Als Komponist ist er mit verschiedenen Violinsachen aufgetreten.

Zahn, Johann Christoph, geb. zu Sättelstädt bei Eisenach im Jahre 1668, erhielt von dem Schullehrer daselbst den ersten Musikunterricht und studirte nachmals unter dem berühmten Pachelbl in Erfurt. 1690 kam er als Organist nach Eisfeld, und von da 1710 nach Hildburghausen, wo er 1737 starb, den Ruf eines der bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit hinterlassend.

Zamboni, Luigi, vortrefflicher italienischer Baß-Buffo, geb. zu Bologna im Jahre 1767, erhielt auch daselbst seine musikalische und gesangliche Ausbildung, debutirte 1791 auf dem Theater zu Ravenna, und sang dann auf den bedeutendsten italienischen Theatern bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Dann zog er sich nach Florenz ins Privatleben zurück und starb daselbst am 28. Februar 1837.

Zampogna (spr. —ponja), italienischer Name der Schalmei (s. d.).

Zanetti, Antonio, ein Tonsetzer der venetianischen Schule, war um 1670 Kapellmeister des Herzogs von Modena, und lebte nachgehends — noch 1705 — in Venedig. Man führt folgende Opern als von ihm komponirt an: „Medea in Atene", „L'Aurora", „Irene e Costantino", „Temistocle in bando", „Virgilio Consolo", „Artaserse". Sie fallen in die Zeit von 1675 bis 1705.

Zanetti, Francesco, um 1740 zu Volterra geboren, war anfangs Kapellmeister am Dom zu Perugia und komponirte als solcher die Opern „Antigono", „Didone abbandonata" und „Le Cognate in Contesa". Diese letztere Oper kostete ihm indeß 1770 seine Stelle: man entzog ihm diese, weil er an der Stelle des plötzlich entwichenen Tenoristen in seiner Oper selber den Part sang. Bald darauf verheirathete er sich mit einer sehr schönen Sängerin, reiste mit dieser zuerst in Italien, und war dann 1791 in London, wo er verschiedene Kirchenmusikstücke herausgab, die sehr beliebt wurden. Wahrscheinlich ist er auch in London gestorben.

Zang, Johann Heinrich, geb. am 13. April 1733 zu Zella St. Blasii im Herzogthum Gotha als der Sohn eines ehemaligen ungarischen Lieutenants, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung, in welcher auch die Musik mit einbegriffen war, und kam zur höheren Ausbildung in der letzteren mit 17 Jahren zu Seb. Bach nach Leipzig. Von 1749 bis 1751 bekleidete er Beamtenstellen in Koburg und im Kloster Banz, wurde dann (1751) Kantor in Wallsdorf bei Bamberg, und kam endlich in gleicher Eigenschaft nach Stockheim am Main, wo er am 18. August 1811 erst starb. Er war in seiner Blüthezeit nicht nur als Klavier- und Orgelspieler, sowie als Komponist wohl angesehen, sondern er hatte außerdem noch mancherlei Talente und Fertigkeiten: er zeichnete gut, war ein vortrefflicher Kalligraph, beschäftigte sich mit Mechanik und Instrumentenbau, trieb Chemie u. s. w. Von seinen Kompositionen ist das Meiste Manuscript geblieben; nur eine für Gesang, betitelt „Die singende Muse am Main", und auch dem Text nach von ihm verfaßt, hat er selber in Kupfer gestochen. Als Schriftsteller ist er zu nennen durch: „Der vollkommene Orgelmacher ꝛc." (Nürn-

Digitized by Google

berg 1804, und später noch in zwei anderen Auflagen), ein Werk, das nur einen Theil eines größeren ausmachte, welches unter dem Titel „Das Kunst- und Handwerksbuch ꝛc.“ sämmtliche Künste und Handwerke umfassen sollte, und an dem Z. einen großen Theil seines Lebens gearbeitet hat.

Zani de Ferranti, s. Ferranti.

Zanotti, Giovanni Calisto (Abbate), Neffe des berühmten Gelehrten Francesco Maria Z., geb. zu Bologna um 1740, machte seine Kompositionsstudien unter der Leitung des Padre Martini, und wurde nachgehends Mitglied der philharmonischen Akademie und Kapellmeister an der Kirche S. Petronio zu Bologna. 1807 war er noch am Leben. Als Kirchenkomponist sehr angesehen, sind alle seine desfallsigen Arbeiten aber Manuscript geblieben.

Zarge, s. Geige.

Zarlino, Giuseppe, berühmter italienischer Tonmeister, vornehmlich Theoretiker, geb. zu Chioggia bei Venedig im J. 1519 (nach Anderen 1517), wurde Geistlicher, studirte die Musik unter Hadrian Willaert und folgte im J. 1565 seinem Mitschüler Cyprian de Rore als Kapellmeister an der Markuskirche. Diese Stelle bekleidete er bis zu seinem am 14. Februar 1590 erfolgten Tode. — Von seinen Kompositionen ist nur ein vollständiges Werk bis auf uns gekommen: „Modulationes sex vocum per Phil. Usbertum editae“ (Venedig, 1566); einzelne Stücke von ihm befinden sich sonst in Sammelwerken aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Auch soll er eine Oper „Orfeo“ komponirt haben; das ist aber nicht hinlänglich erwiesen. Nach dem Wenigen, was noch von Z's Kompositionen vorhanden ist, kann man sich kein rechtes Bild von ihm als Tonsetzer machen; es muß daher unentschieden bleiben, ob er wirklich das Lob verdient, mit dem ihn seine Zeitgenossen so verschwenderisch überschütteten, oder ob er so steif und trocken ist, wie ihn Neuere, z. B. Baini und Winterfeld, schildern. Als Musikgelehrter aber, und speziell als Theoretiker ist seine Bedeutsamkeit nicht anzufechten; sie dokumentirt sich namentlich in seinem Hauptwerke: „Istituzioni harmoniche etc.“ (Venedig, 1558, zweite Auflage ebendas. 1562, dritte 1573), welches fast zweihundert Jahre lang die Hauptquelle war, aus der die nachfolgenden Theoristen schöpften, und welches besonders darum merkwürdig ist, weil es zum ersten Male die Regeln des doppelten Contrapunkts enthält. Von minderem Werthe ist ein zweites Werk Z's: „Dimostrazioni harmoniche etc.“ (Venedig, 1571, zweite Auflage ebendas. 1573), welches sich vorwiegend mit den griechischen Klanggeschlechtern beschäftigt und viel Pedantisches und Unnützliches enthält, auch viele Gegner fand, z. B. Vincenzo Galilei, die es bitter kritisirten. Eine Ergänzungsschrift zu den angeführten Werken und zugleich auch eine Antikritik wider die beregten Gegner sind die „Sopplimenti musicali etc.“ (Venedig, 1588). Die „Istituzioni harmoniche“ sind von J. G. Trost auch ins Deutsche übersetzt.

Zegert, s. Seeger.

Zeidler, Maximilian, geb. zu Nürnberg am 22. Mai 1680, erhielt, während er die Sebalder-Schule seiner Vaterstadt besuchte, vom Kapellmeister Schwemmer Unterricht im Singen und Klavierspielen, studirte von 1697 ab bei

Digitized by Google

Pachelbel die Kompoſition und erwarb ſich in der Folge auch noch Fertigkeit auf der Violine und auf verſchiedenen Blasinſtrumenten. Im J. 1701 wurde er an der Marienkapelle als Tenoriſt angeſtellt, nachdem er bis zur Mutirung ſeiner Stimme an demſelben Gotteshauſe als Solo-Sopraniſt fungirt hatte, und hatte dann 1702 Gelegenheit, mit einem reichen Kaufmann auf Reiſen zu gehen, die ihn u. a. auch nach Wien führten, wo er den berühmten Fux kennen lernte und von deſſen Rathſchlägen profitirte. Nach Nürnberg zurückgekehrt, beſchäftigte er ſich mit Muſikſtundengeben und Komponiren, ward 1705 Organiſt an der Marienkapelle, 1707 Stadtmuſikus und 1712 endlich Muſikmeiſter an genannter Kapelle, als welcher er auch am 19. September 1745 ſtarb. Von ſeinen zahlreichen Kompoſitionen, namentlich Paſſionsmuſiken, Kantaten und Serenaden, iſt Nichts im Druck erſchienen.

Zeit, in der Sprache der muſikaliſchen Technik gleichbedeutend mit Takttheil (ſ. d.), jetzt aber weniger gebräuchlich. Man bezeichnet daher mit guter und ſchlechter, oder ſchwerer und leichter Zeit den ſchweren und leichten Takttheil, oder Haupt- und Nebentakttheil (ſ. d.).

Zeitgewicht, daſſelbe was Taktgewicht (ſ. d.).

Zeitmaß, ſ. Takt und Tempo, auch Bewegung.

Zeitmeſſer, ſ. Metronom.

Zelenka, Johann Dismas, geb. nach Einigen zu Lein, nach Anderen zu Lannowicz in Böhmen, wurde als noch junger Menſch in der Hofkapelle zu Dresden als Violiniſt angeſtellt, ging dann aber 1717 noch nach Wien und ſtudirte daſelbſt unter Fux's Leitung die Kompoſition. Späterhin wurde er in Dresden Kapellmeiſter und ſtarb als ſolcher am 22. Dezember 1745. Seine Kirchenkompoſitionen waren ihrer Zeit ungemein angeſehen; gedruckt iſt indeß Nichts davon.

Zelo (ital.) — Eifer; con zelo — mit Eifer; Adjektivum zeloso — eifrig; eine Vortragsbezeichnung, die ziemlich daſſelbe bedeutet wie con fuoco oder con brio, alſo mit Feuer und Leben, mit Aufregung.

Zelter, Carl Friedrich, geb. zu Berlin am 11. Dezember 1758 als der Sohn eines Maurers, trieb, während er bis in ſein 17tes Jahr zu Hauſe und im Joachimsthalſchen Gymnaſium den Schulwiſſenſchaften oblag, auch Muſik, aber ohne von dem Unterricht, den er bei einem alten Organiſten im Orgel- und Klavierſpielen erhielt, ſonderlich viel zu profitiren. Innerhalb ſeines 17ten Lebensjahres mußte er in die Lehre, um ſeines Vaters Handwerk zu erlernen, war aber kaum einige Zeit mit der Maurerei beſchäftigt, als er die Blattern auf eine furchtbare Art bekam. Nach überſtandener Krankheit erwachte auf einmal eine außerordentliche Liebe zur Muſik in ihm; da aber die Erlernung ſeiner Profeſſion alle ſeine Zeit in Anſpruch nahm, ſo blieben ihm nur die Nächte übrig, um ſeinem Hange zur Muſik zu genügen: er opferte den Schlaf, und übte ſich lieber auf der Violine und auf dem Klavier, ſowie er auch viele Muſikalien abſchrieb. Allein dieſe Freude währte nicht lange: der Vater unterſagte ihm die zu große Thätigkeit in muſikaliſchen Uebungen, weil er befürchtete, das Nachtwachen könne ſeiner Geſundheit ſchädlich werden. Das hielt ihn indeſſen

Digitized by Google

nicht ab, in der Musik fortzurücken, und er fing nun an, da es ihm an Musikalien gebrach, selber zu komponiren, indem er aus Partituren, namentlich von Phil. Em. Bach und Hasse, die er sich zu verschaffen wußte, so viel wie möglich Belehrung schöpfte. Unter Handwerks- und Kunstbeschäftigungen, welche letztere, als mit zu großer Hingebung betrieben, vom Vater mehrfache Veto's erfahren mußten, kam so das Jahr 1783 heran, und er wurde nun, schon 1777 losgesprochen und Geselle geworden, als Meister in die Maurer-Innung aufgenommen; inzwischen hatte er jedoch schon angefangen, einen Kursus der Setzkunst bei Fasch durchzumachen, ja es waren auch schon einige Klavierstücke von ihm im Druck erschienen. Die als Meister gewonnene Selbstständigkeit kam natürlich auch der Musik zu gute; Z. studirte und komponirte nun ungehindert, so weit sein Geschäft es ihm zuließ, trat 1789 in den von Fasch gegründeten und nachher „Singakademie" genannten Gesangverein, ja unterwies auch im Singen und Generalbaß und nahm an periodischen Kunstschriften Antheil. Im Jahre 1800, nach Fasch's Tode, übernahm er die Direktion der Singakademie, nachdem er schon vorher eine Reihe von Jahren seinen Lehrer in der Leitung des Instituts unterstützt hatte, war auch bereits als Tonsetzer zu einem guten Namen gelangt, und sah sich seit 1799 der Freundschaft Göthe's gewürdigt (Beziehungen zwischen diesem und Z. hatten sich indeß schon 1796 zu entwickeln angefangen). Unter unermüdlicher handwerklicher und künstlerischer Thätigkeit kam das für Preußen so katastrophenreiche Jahr 1806 heran: die Singakademie mußte geschlossen werden und ihre Versammlungen konnten erst im Februar 1807 wieder beginnen. Ende des Jahres 1808 stiftete er die berliner Liedertafel, ein Verein, der in der Geschichte des Männergesanges epochemachend wurde und viele Nachahmungen hervorrief, und 1809 wurde er zum Professor der Musik an der königl. Akademie der Künste ernannt und zugleich auch zum Ministerial-Referenten in musikalischen Angelegenheiten. Sein Maurergeschäft gab er demzufolge auf und entfaltete nun neben der Erfüllung seiner Berufspflichten in den angegebenen Aemtern eine umfassende private Lehrthätigkeit. Gestorben ist der bis an sein Ende unermüdlich thätig gewesene und in künstlerischer Beziehung sich immer mehr vertieft und veredelt habende Mann am 15. Mai 1832, wenige Wochen nach dem Hinscheiden seines Herzensfreundes Göthe. Ein ungemein zahlreiches Geleite aus Leuten aller Stände folgte seinem Sarge, und die Singakademie zierte später mit einem Denkmal das Grab des um sie so hochverdienten Meisters. — Als Künstler wie als Mensch war Z. eine kernige und bedeutende Natur; allem Edlen war er zugewandt und ein tiefes Gefühl brachte er den Dingen in Leben und Kunst entgegen. Manche Schroffheiten des äußeren Lebens sind in der That nicht wegzuleugnen; aber sie verletzten nur vorübergehend und waren nur die rauhe Schale um einen Kern von Liebenswürdigkeit des Herzens und Zartheit der Gesinnung. Was und wie er war, spricht sich am besten und schönsten aus in dem bekannten köstlichen Briefwechsel zwischen ihm und Göthe. — Verheirathet war Z. zweimal; das erste Mal mit einer Kaufmannswittwe, das zweite Mal mit Julie Pappritz, den 28. Mai 1767 geboren, Tochter eines Finanzrathes und sehr gebildete Sängerin. Sie starb

Digitized by Google

schon am 17. März 1806 und hinterließ Z. die Sorge um die Erziehung von elf Kindern. — Gedruckt erschienen von Z.: eine Sonate und mehrere Hefte Variationen für Klavier, einstimmige Lieder (sehr ausgezeichnet), einige Kantaten, Lieder für gemischten Chor und für Männerstimmen (unter den letzteren besonders die humoristischen unübertrefflich). Ungedruckt blieben Motetten, durchkomponirte Choräle (in der Manier Fasch's), das Oratorium „Christi Himmelfahrt", einige Kantaten u. s. w.

Zeno, Apostolo, berühmter italienischer Operndichter, aus einer ursprünglich kretensischen Familie, geboren zu Venedig im J. 1688, wurde von Karl VI. als kaiserl. Hofpoet 1717 nach Wien berufen, wo er sich bis zum Jahre 1729 aufhielt, und kehrte dann, seiner Dienste in Gnaden entlassen, nach Venedig zurück, wo er, mit historischen Studien beschäftigt, bis zum 11. November 1750 lebte. — Er markirt einen Fortschritt in der Operndichtung insofern, als er mit bewußter Einsicht danach strebte, die Oper der alten Tragödie nachzubilden. Er suchte ihr einen kräftigen, männlichen Geist zu geben und wählte danach seine Gegenstände, richtete sein Augenmerk auf eine natürlich sich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Auch zur Ausbildung der Oratoriendichtung hat er wesentlich beigetragen.

Zerr, Anna, vortreffliche Sängerin, geboren zu Baden-Baden am 26. Juli 1822, erhielt von ihrem Vater, der in genanntem Orte Organist und Musiklehrer war, den ersten musikalischen Unterricht, welchen er auch fortsetzte, als sie zur Erziehung in ein Kloster gethan worden war. Nachgehends wollte sie den Schleier nehmen, allein der Vater ließ es nicht zu; vielmehr mußte sie ihn, nachdem sie das Kloster verlassen, in der Ertheilung des Musikunterrichtes unterstützen. Endlich erwachte in ihr die Neigung zur Bühne; doch auch hier trat der Vater verbietend dazwischen, bis die Sängerin und Gesanglehrerin Elena Vigano die junge Anna zufällig singen hörte und sich erbot, ihr unentgeltlich Unterricht zu ertheilen und sie zur dramatischen Laufbahn vorzubereiten. Dies wurde angenommen, und Lehrerin wie Schülerin reisten nach Paris, wo die Letztere zwar in Folge einer Krankheit die Stimme verlor, sie jedoch nach drei Monaten schöner als jemals wieder erhielt. Aus den Händen der Vigano ging sie nachgehends in die Bordogni's über, dessen Unterricht sie zwei Jahre genoß, und 1840 wurde sie als erste Sängerin in Karlsruhe engagirt. Von hier aus machte sie in den folgenden Jahren erfolgreiche Gastspielreisen durch Deutschland und auch nach Amsterdam, und wurde 1846 in Wien beim Kärnthnerthor-Theater engagirt. Von dort aus machte sie wiederum verschiedene Kunstreisen und war, zur österreichischen Kammersängerin ernannt, 1849 auch in London. Hier sang sie einmal in einem Konzert zum Besten der Ungarn, und dies wurde — unter den damaligen Umständen — von der österreichischen Regierung so übel vermerkt, daß die Sängerin nicht wieder nach Wien zurückkehren durfte. Nun nahm sie gar kein festes Engagement wieder an, sondern reiste nur auf Gastrollen, besuchte nachgehends auch Amerika, und ist seit einigen Jahren, von der Bühne abgetreten, an einen badischen Militär verheirathet.

Zerstreute Harmonie, auch Weite Harmonie genannt, s. Akkord.

Digitized by Google

Zeuner, Carl Traugott, Klavierspieler und Komponist, lebte zu Anfang des laufenden Jahrhunderts zu Petersburg und wurde daselbst Clementi's Schüler, den er nachher auf mehreren Reisen begleitete. Gestorben soll er erst im J. 1841 in Paris sein. Näheres von seinen Lebensumständen zu erfahren, war uns bis jetzt nicht möglich. Als gedruckt sind uns von seinen Kompositionen bekannt: zwei Klavier-Konzerte, ein Streich-Quartett, mehrere Fantasien für Klavier, Variationen für dasselbe Instrument, eine vierhändige Polonaise.

Zeutschner, Tobias, geb. zu Neurode in der Grafschaft Glatz in dem ersten Viertel des 17ten Jahrhunderts, war der Sohn eines Tuchmachers, der durch die Unruhen des 30jährigen Krieges gezwungen wurde, sein Vaterland zu verlassen und mit seinem noch sehr jungen Sohne nach Bernstadt in der Lausitz zu flüchten. Hier entwickelte sich in dem Tobias ein gutes Musiktalent, welches der Vater auch auszubilden alle Sorge trug. 21 Jahre alt, erhielt er zu Oels eine Organistenstelle und die Würde eines Rathsmannes, wurde 1649 Organist an der Bernhardinkirche in Breslau, und kam endlich in gleicher Eigenschaft 1655 an die Maria-Magdalenenkirche daselbst. Gestorben ist er, nachdem er auch zum kaiserlichen Notar ernannt worden war, am 15. September 1675. Verschiedene Sammlungen geistlicher Gesänge mit und ohne Instrumentalbegleitung sind von ihm im Druck erschienen.

Zezi, Alfonso, geb. 1790 zu Mailand, bildete sich auf dem Konservatorium daselbst zum Sänger (Bassisten), ging auch nachgehends noch nach Florenz, wo er des berühmten Tacchinardi Unterricht genoß, und betrat im J. 1814 in Mailand zuerst die Bühne. Im Verlaufe der nachfolgenden Jahre wuchs sein Ruf in Italien, auf dessen bedeutendsten Theatern er sang, und in den zwanziger Jahren wurde er an der italienischen Oper zu Dresden als erster Bassist engagirt. Nach Auflösung derselben trat er zur deutschen Oper über und sang noch bis in die Mitte der 30er Jahre. Hierauf kehrte er nach Mailand zurück und war vor einigen Jahren daselbst noch am Leben. Von seiner Stimme wie von seiner ganzen Art zu singen sprach man nur das Günstigste.

Ziani, 1) Pietro Andrea, ein venetianischer Komponist, besonders in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts blühend, wurde 1668 zweiter Organist an der Markuskirche in Venedig, bekleidete diese Stelle bis 1677, und ging dann als Kapellmeister der Kaiserin Eleonore (Gemahlin Leopolds I.) nach Wien, woselbst er im J. 1711 starb. Er schrieb Opern, Kirchensachen (von welchen eine Sammlung fünfstimmiger Psalmen 1659 zu Venedig im Druck erschien) und Sonaten für mehrere Instrumente, von denen ebenfalls eine Sammlung gedruckt ist. — 2) Marco Antonio Z., ein Verwandter des Vorgenannten, zu Venedig um die Mitte des 17ten Jahrhunderts geboren, schrieb zuerst viele Opern für die Theater seiner Vaterstadt, und ging dann 1703 als zweiter Kapellmeister nach Wien, wo er gegen 1720 gestorben sein soll. Unter seinem Namen erschienen in Amsterdam sechs Streich-Trio's im Druck.

Zibulka, s. Cibulka.

Ziegler, Christian Gottlieb, geb. am 15. März 1702 zu Pulßnitz in der Oberlausitz, erhielt von seinem Vater, Organisten und Schullehrer in genanntem

Digitized by Google

Orte, den ersten Musikunterricht, kam dann 1715 nach Halle auf das Waisenhaus, wo ihn sein Oheim Joh. Gotthilf Ziegler (geb. 1688 zu Dresden, und gest. zu Halle um 1750 als Organist an der Ulrichskirche und Lehrer am Waisenhause) in der Musik weiter brachte, und trieb auch die Kunst eifrig fort, als er 1720 bis 1723 zu Halle Theologie studirte. Nach vollendetem akademischen Kursus hielt er sich längere Zeit in Dresden auf, wo er im Umgang mit den besten dort lebenden Künstlern viel profitirte, und kehrte dann wieder nach Halle zurück, wo er noch juristische Studien machte. 1727 aber wurde er als Hoforganist nach Quedlinburg berufen und 1730 als solcher an die Hauptkirche daselbst versetzt. Wann er gestorben, ist nicht bekannt. Seine Kompositionen und eine Generalbaßlehre: „Der wohlinformirte Generalbassist" sind Manuscript geblieben.

Ziehharmonika, s. Akkordion.

Ziffer, über dem Basse, s. Bezifferung; über den Noten werden die Ziffern auch zur Bezeichnung der Applikatur gebraucht, und über ganzen Notengruppen zur Bezeichnung der Figur, welche eine solche Notengruppe bildet, als Triolen, Quintolen u. s. w.

Zifferschrift oder Ziffermethode, auch Ziffernote, die Methode, die Töne und Tonverhältnisse durch Ziffern zu bezeichnen, so daß der erste Ton einer Leiter durch eine 1, der zweite durch eine 2 u. s. w. angedeutet wird; 1—3—5 z. B. ist nach dieser Methode also gleich dem Dreiklang, steht das Tonstück in C-Dur, c—e—g, steht es in D-Dur, d—fis—a u. s. w. Die Tonart der Melodie wird zu Anfang angedeutet, und dann beziehen sich die Ziffern, welche sämmtlich auf einer Linie stehen, auf die Intervalle der Leiter dieser Tonart. Nur können durch solche Zahlen an sich aber nicht die ungleichen Stufen der chromatischen Leiter, auch nicht die Dauer des Tones, ferner nicht die Tonart und manche andere Dinge genau bezeichnet werden, und so sind verschiedene Ziffermethoden entstanden, unter welchen jedenfalls die den Vorzug verdienen, die stets in Gemeinschaft mit der Notenschrift erscheinen, und keinen anderen Zweck haben, als die Kenntniß der Notennamen und der mancherlei Tonleitern überflüssig zu machen. Die Ziffermethode überhaupt soll nämlich eine größere Einfachheit der Musikschrift herbeiführen; indessen wie man sie auch gestalten mag, ob in Gemeinschaft mit der gewöhnlichen Notenschrift, oder als vollkommen selbstständig, immer ist sie höchstens bei den allerersten Anfängen in der Musik anwendbar, zur Bezeichnung ganz einfacher Melodien und Harmonien, und wenn sie auch bisher nur in den öffentlichen Schulen beim Unterricht im Choralgesang Anwendung fand, so ist doch zu behaupten, daß der Zweck, welcher hier durch sie erreicht wird, eben so schnell auch und weit vollkommener erreicht werden kann durch bloße Noten.

Zimbar, Auguste, Tochter des berühmten Georg Benda, eine ausgezeichnete Sängerin, betrat 1776 zum ersten Male das Theater in Gotha, erhielt nachgehends ein dauerndes Engagement in Hamburg, wo sie eben mit dem Schauspieler Zimbar sich verheirathete, und 1785 ging sie nach Prag zur Bondini'schen Gesellschaft. 1794 sehen wir sie in Breslau, wo sie, Wittwe geworden, 1797

Digitized by Google

zum zweiten Male sich vermählte und als Madame Blanchard 1810 ihr Leben beschloß.

Zimmermann, Anton, geb. 1741, und gest. schon am 8. Oktober 1781 als Kapellmeister des Grafen Batthiany und Organist am Dom in Preßburg, war seiner Zeit als Instrumentalkomponist beliebt; gedruckt sind aber von seinen Sachen nur einige Sammlungen Sonaten für Klavier und Violine, ein Klavier-Konzert und die Musik zu einem Melodram „Andromeda und Perseus" (im Klavierauszug).

Zimmermann, Pierre Joseph Guillaume, geb. zu Paris am 19. März 1785 als der Sohn eines Klavierbauers, kam im J. 1798 aufs Conservatorium und hatte hier Boieldieu im Klavierspielen und nachher Rey und Catel in der Harmonielehre zu Lehrern. Später, nachdem er schon mehrere Preise im Klavierspielen und der Theorie erhalten hatte, machte er bei Cherubini noch einen vollständigen Kompositionskursus durch. 1816 wurde er Professor des Klavierspiels am Conservatorium und bildete seit dieser Zeit eine Unmasse von Schülern, unter denen Alkan, Goria, Ambroise Thomas, Ravina, Lacombe, Prudent zu nennen sind. Seine Verdienste um das Conservatorium wurden auch durch den Orden der Ehrenlegion belohnt. Gest. ist er zu Paris im J. 1853. — Gedruckt sind von ihm mehrere Konzerte und zahlreiche andere Sachen für Klavier, als: Rondo's, Sonaten, Fantasien und Variationen; auch ein großes Unterrichtswerk unter dem Titel „Encyclopédie du Pianiste". Als dramatischer Komponist ist er aufgetreten mit der Oper „L'Enlèvement", welche 1830 auf der Opéra-comique gegeben wurde, und mit „Nausica", welche für die große Oper bestimmt war, aber nicht zur Aufführung kam.

Zingarelli, Nicolo Antonio, geb. zu Neapel am 4. April 1752, verlor mit 7 Jahren seinen Vater, welcher Gesangslehrer war, und wurde aufs Conservatorium di Loreto gethan, wo er zuerst Violinspielen lernte und dann von Fenaroli im Contrapunkt unterwiesen wurde; nachdem er das Conservatorium verlassen, hatte er beim Abbate Speranza noch einigen Kompositions-Unterricht. Nach Beendigung seiner Studien lebte er mehrere Jahre als Musiklehrer bei einer Herrschaft zu Torre dell' Annunziata, kam dann in das Haus der Herzogin von Castelpagano in Neapel, und durch die Protektion dieser Dame wurde es ihm möglich, 1781 seine erste Oper zur Aufführung gelangen zu lassen. Sie hieß „Montezuma", hatte aber keinen Erfolg. Seine nächste Oper war „Alsinda", welche 1785 mit Glück zu Mailand in Scene ging, und ihr folgte noch in demselben Jahre und ebenfalls in Mailand „Telemacco". Der neue Erfolg, den ihm letztgenanntes Werk verschaffte, ließ ihn für Mailand eine besondere Vorliebe fassen, und er lieferte für diese Stadt bis ins Jahr 1803 folgende Opern: „Ifigenia in Aulide", „La Morte di Cesare", „Pirro", „Il Mercato di Monfregoso", „LaSecchia rapita", „Artaserse", „Giulietta e Romeo" (allgemein für seine beste Oper gehalten), „Meleagro", „Il Ritratto", „Clitennestra", „Il Bevitore, fortunato", „Ines de Castro"; außerdem noch einige Kantaten und Oratorien. 1789 war er auch nach Paris berufen worden, um für die große Oper „Antigone" zu setzen, welcher aber nichgefitbel, und 1792

Digitized by Google

wurde er Kapellmeister am Dom zu Mailand, welche Stelle er aber 1794 mit der an der Santa Casa zu Loretto vertauschte, diese bis ins Jahr 1804 bekleidend. Von seinen Opern bis zum letztgenannten Jahre sind noch anzuführen: „Ricimero“, „Apelle e Campaspe“, „Il Conte di Saldagna“, „Mitridate“, „Edipo a Colona“, „Il Ratto delle Sabine“ (alle für Venedig), „Annibale“, „L'Oracolo Sannito“, „Gli Orazj ed i Curiazj“ (für Turin), „Armida“ (für Rom). Im J. 1804 wurde Z. an Guglielmi's Stelle Kapellmeister an S. Pietro in Vaticano zu Rom, und bekleidete dieses Amt bis ins Jahr 1811, während dieser Zeit noch mehrere Opern für Rom und Neapel, sowie verschiedene Oratorien und Kantaten setzend. Die Geburt des Königs von Rom trübte seine bis dahin friedliche und ruhige Existenz: es war nämlich befohlen worden, daß zur Feier des genannten Ereignisses in allen Kirchen Roms feierliche Tedeum's gesungen werden sollten, und der Einzige, welcher sich weigerte, eine derartige Aufführung zu veranstalten, war Z., welcher anführte, daß es für ihn keinen andern König von Rom gebe, als den Papst Pius VII., welcher bekanntlich damals in französischer Gefangenschaft war. Nun wurde Z. arretirt, nach Civitavecchia und von da auf Napoleons Befehl nach Paris gebracht. Wie groß aber war sein Erstaunen, als er nicht nur keine Strafe, sondern vom Kaiser, der seine Musik liebte, sogar noch Geschenke und den Auftrag erhielt, für die Kapelle eine Messe zu setzen. Inzwischen war seine Stelle an St. Peter in Rom an Fioravanti gegeben worden, und er hatte demnach keine andere Wahl, als nach Neapel zurückzukehren. Hier gegen Ende des Jahres 1812 angelangt, wurde er bald zum Direktor der Musikschule S. Sebastiano — wie jetzt das einzige in Neapel noch bestehende Conservatorium hieß — ernannt, und im J. 1816 wurde er an Paisiello's Stelle Kapellmeister an der Kathedrale. In beiden Aemtern verblieb er bis zu seinem am 5. Mai 1837 erfolgten Tode. — Als Leiter des neapolitanischen Conservatoriums wollte man ihm niemals Gutes nachsagen: seine Kunstansichten waren äußerst beschränkt, Vorurtheile aller Art erfüllten ihn, und dann war er ohne alle Energie, sowie er in den Lektionen, die er selber ertheilen mußte, ohne jegliche Methode verfuhr. Daß trotz alledem aus dem von ihm geleiteten Institut Schüler hervorgingen wie Bellini, Mercadante, die beiden Ricci u. s. w., ändert an dem Gesagten Nichts; sie wurden eben das, was sie waren, kraft ihres Talentes, und hatten wohl auch subalterne Lehrer, die ihre Ausbildung so weit begründeten, daß ihnen Z. nicht groß mehr schaden konnte. Auch als Komponist hatte er einen größeren Ruf, als er in Wahrheit verdiente; in den allermeisten seiner Kompositionen zeigt er sich als nichts weiter als einen erfahrenen Routinier, der weder in der Erfindung Reichthum und Genialität, noch in den Formen Mannichfaltigkeit entfaltete. Seine Reputation als Opernkomponist hat er vor allen Dingen dem Umstand zu verdanken, daß er für seine Sachen Interpreten fand, wie Crescentini, Marchesi, Babini, Viganoni, die Grassini, Morichelli, Catalani u. s. w., welche während seiner Opern-Laufbahn alle in der Blüthe ihres Talentes standen. — Größer noch als auf dem Felde der dramatischen Komposition war seine Fruchtbarkeit auf dem der Kirchenmusik: in Loretto, Rom und vorzüglich während der

Digitized by Google

letzten 25 Jahre seines Lebens in Neapel hat er eine wahrhaft erschreckende Anzahl von Kirchenstücken aller Art verfertigt, von denen aber nur die geringste Anzahl eigentlich Erwähnung verdient. — Daß die Italiener dem Z. die Melodie des „Gott erhalte Franz den Kaiser" eine Zeit lang zugeschrieben, oder wohl noch gar zuschreiben, sei schließlich noch erwähnt.

Zink, Konrektor in Hessen-Homburg, s. Cölestine.

Zink, Benedikt Friedrich, geb. zu Husum in Holstein am 23. Mai 1743 als der Sohn des dasigen Stadmusikus, war in früher Jugend taub, erhielt aber später sein Gehör wieder, und wurde nun, da sich gute Anlagen zur Musik bei ihm herausstellten, von seinem Vater in dieser Kunst unterrichtet. Namentlich ward er guter Violin-, Klavier- und Orgelspieler, und als solcher lebte er von 1764 an eine Zeitlang zu Christiania in Norwegen. 1767 trat er als Kammermusikus in herzoglich meklenburg-schwerinsche Dienste, machte in der Folge mehrere erfolgreiche Kunstreisen und starb am 23. Juni 1801. — Als Instrumentalkomponist war er seiner Zeit nicht unbeliebt; gedruckt indeß liegt von seinen Arbeiten Nichts vor.

Zink, Hartnack Otto Conrad, Bruder des Vorhergehenden, geb. 1745 zu Husum, wurde ebenfalls von seinem Vater in der Musik unterrichtet und seine Hauptinstrumente waren Flöte und Klavier. Nachdem er in Hamburg noch seine künstlerische Bildung umfassender gemacht hatte, erhielt er 1780 eine Anstellung als Kammermusikus (Flötist) in der schweriner Hofkapelle. 1786 machte er eine Reise nach Kopenhagen und seine Fähigkeiten fanden daselbst solche Anerkennung, daß er 1788 als Musik- und Gesanglehrer am Seminar angestellt wurde. Gest. ist er zu Kopenhagen im J. 1812. Flöten-Duo's, Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Flöte, Lieder und Gesänge, auch einige Sinfonien sind von ihm im Druck erschienen.

Zinkeisen, Conrad Ludwig Dietrich, geb. am 3. Juni 1779 zu Hannover, erhielt von seinem Vater den ersten Musik-, resp. Violin-Unterricht, und kam dann mit 15 Jahren zum Stadtmusikus Rode in Wolfenbüttel in die Lehre, bei dem er sieben Jahre blieb. 1801 mußte er als Hautboist bei einem hannöverschen Infanterie-Regiment in Lüneburg Dienste nehmen, erhielt 1803 seinen Abschied und ging nun als Musiklehrer und erster Violinist des akademischen Konzerts nach Göttingen. Hier bildete er sich unter Forkel's Leitung zu einem tüchtigen Theoretiker und kam 1819 als Kammermusikus nach Braunschweig, wo er am 24. November 1838 starb. — Er hat fleißig komponirt: Orchestersachen, Streichquartette, Violinkonzerte und andere Sachen für dieses Instrument, Konzerte für verschiedene Blasinstrumente, Militärmusiken, ein- und mehrstimmige Gesänge ꝛc.; von allen diesen Sachen ist unseres Wissens nur wenig im Druck erschienen.

Zinken, ital. Cornetto, lat. Lituus, ein veraltetes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern, welches entweder ganz gerade oder etwas gebogen war. Ungefähr 2 Fuß lang, lief es von unten nach oben etwas verjüngt zu, und hatte, ähnlich wie die Klarinette, einen kleinen Schalltrichter. Auf der obern Seite der Röhre befanden sich sechs Tonlöcher für die mittleren Finger der beiden Hände, und

Digitized by Google

auf der unteren Seite war ein Tonloch für den Daumen der linken Hand. Angeblasen ward das Instrument mittels eines Mundstückes, das dem der Trompete sehr ähnlich war, aber ein noch engeres Loch hatte. Dieses Mundstück war entweder von Holz und in diesem Falle gleich an die Röhre angedreht, oder es war von Messing und wurde dann in die Röhre gesteckt. Der Umfang des Instruments war vom kleinen a bis zum dreigestrichenen c die ganze chromatische Leiter hindurch. Der Ton selbst war schreiend und durchdringend. Man hatte auch Zinken von kleineren Dimensionen, die Cornettino oder Quartzinken hießen; ihr Umfang war vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen g und die Applikatur ziemlich mit der Oboe gleich. Wahrscheinlich war der Zinken auch der Vorläufer der Oboe. — Ueber das Orgelregister, das den Ton des Zinkens nachahmen soll und Cornett heißt, s. diesen Artikel.

Zirges, Hortensia, s. Schletterer.

Zirkelkanon (Canon per tonos), s. Kanon.

Zither oder Cither, ital. Chitara (spr. Ki—), lat. cithara, griech. κιθάρα, ein Instrument, aus alter, grauer Vorzeit stammend und schon bei den Hebräern, Griechen und Römern in Gebrauch, jedoch in anderer Form als heutzutage. Es hatte nämlich die Gestalt eines griechischen Delta (Δ), und wurde entweder mit den Fingern gespielt oder mit einem Plektrum geschlagen. Die Erfindung der Zither wird dem Tubal-Kain, ferner dem Orpheus, Amphion und Linus zugeschrieben. Nach dem Hieronymus soll sie bei den Hebräern 24, nach dem Josephus 10 Saiten gehabt haben und mit dem Plektrum geschlagen worden sein. Ohne Zweifel sind alle späteren Lautengattungen aus der Zither hervorgegangen; auch der Name Guitarre, der unstreitig aus κιθαρα entstanden ist, beweist es. So allgemein die Zither sonst verbreitet war, so findet man sie doch jetzt vorwiegend nur noch in Gebirgsgegenden oder in den Händen von Zigeunern. In der jetzigen Form besteht sie aus einem flachen Boden und einer gleichfalls flachen Resonanzdecke mit einem mehr oder weniger verzierten Schallloche, welche beide mit etwa 2 Zoll hohen Zargen verbunden sind. Die Form des Corpus ist mehr rund und läuft oben gegen den Hals, welcher ungefähr ebenso lang ist wie der Körper, etwas spitz zu. Die Saiten sind unten an der Decke an kleinen Drahtstiften befestigt und gehen über einen kleinen Steg und über das Griffbrett, welches Bunde von Messing enthält, in den sogen. Kragen, in welchem die Wirbel stecken. Man hat Zithern von verschiedener Größe und verschiedenem Bezug, nämlich 4-, 5-, 6- und 12chörige. Zu einem Chor gehören allemal zwei Saiten, die im Einklang gestimmt sind. Die mit vier Chören bezogene Zither heißt Diskant-Zither und hat die Stimmung c̄ f̄ ā c̄̄; neben dem Griffbrett liegen noch acht Saiten frei, welche den Baß machen und in die Töne B, c, d, f, g, a, b gestimmt werden. Die fünfchörige oder Tenor-Zither hat die Stimmung g c̄ ē ḡ c̄̄ und F G A B c d e f. Die gebräuchlichste ist wohl die sechschörige, in G d h g d̄ ē gestimmte.

Zöllner, Carl, geb. am 17. März 1800 zu Mittelhausen im Großherzogthum Weimar, woselbst sein Vater Kantor war, besuchte in Eisleben, wohin seine Mutter sich nach des Vaters Tode gewendet, die Schule, und kam mit

Digitized by Google

14 Jahren nach Leipzig auf die Thomasschule. Hier entwickelte sich unter Schicht's Leitung sein musikalisches Talent ganz besonders. 1820 wurde er als Gesangslehrer an der Rathsfreischule und späterhin in gleicher Eigenschaft noch an einigen anderen leipziger Schulen angestellt. Gest. ist er zu Leipzig am 25. September 1860. Durch seine vierstimmigen Männergesänge ist er in ganz Deutschland mit Recht sehr populär geworden; doch hat er auch verschiedene Sammlungen einstimmiger Lieder im Druck erscheinen lassen.

Zöllner, Carl Heinrich, geb. am 5. Mai 1792 zu Oels in Schlesien, war ursprünglich zum Gelehrtenstande bestimmt, ward jedoch, durch seine überwiegende Neigung zur Musik und durch die Bekanntschaft mit Berner in Breslau, dessen Unterricht er längere Zeit genoß, gänzlich vom Studium der Theologie, dem er sich gemäß dem Willen seiner Eltern gewidmet hatte, abgezogen und widmete sich ausschließlich der Musik. In den Jahren 1820 bis 1827 war er theils Gesanglehrer und Organist in Posen, theils aber in Warschau Lehrer der Fürstin Lowicz, Gemahlin des Großfürsten Konstantin. Nachgehends war er selbst durch die glänzendsten Anerbietungen nicht mehr zu bewegen, eine feste Stellung anzunehmen, aber wegen seines Hanges zu ungeordneter Lebensweise wohl auch nicht fähig, bestimmte Obliegenheiten für die Länge der Zeit zu erfüllen. So zog er nun als Orgel- und Klavierspieler konzertirend in Deutschland und den Niederlanden umher, hielt sich von 1830 bis 1832 in Stuttgart auf und ließ sich dann in Hamburg nieder, von wo aus er nach Lübeck und Kopenhagen erfolgreiche Kunstreisen machte. Er hätte in Hamburg durch Unterricht und Komponiren ein glänzendes Auskommen finden können, denn er war anfangs als Künstler dort sehr hoch angesehen; aber sein total regelloses Leben ließ ihn nicht dazu kommen und rieb ihn nachgerade physisch und moralisch auf. Noch im September des Jahres 1835 erregte er bei einem Orgelkonzerte in der Michaeliskirche die allgemeinste Bewunderung, aber schon am 2. Juli 1836 machte ein Schlagfluß seinem Leben ein Ende (zu Wandsbeck bei Hamburg). Nicht nur als Orgel- und Klavierspieler war er bedeutend, sondern auch als Musikgelehrter und Kritiker; dann endlich komponirte er auch mit Einsicht und Geschmack. Man kannte von ihm Oper „Kunz von Kauffungen" und die Musik zu einem Melodram, „Ein Uhr" betitelt, ferner Kirchenstücke verschiedener Art. Gedruckt sind von seinen Arbeiten: eine Sonate für Klavier allein, eine desgleichen zu vier Händen, eine desgleichen für Klavier und Violine, Variationen und Rondo's für Klavier, Männergesänge, endlich auch eine Klavierschule.

Zoilo, Annibale, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war van 1561 bis 1570 Kapellmeister der Kirche S. Giovanni in Laterano, und wurde dann im Juli des letztgenannten Jahres in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt. In den Archiven der päpstlichen Kapelle befinden sich Messen und andere Kirchenstücke seiner Komposition (in Manuscript); außerdem findet man Madrigalen und Motetten von ihm in verschiedenen Sammelwerken aus dem Ende des 16ten und dem Anfang des 17ten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Zonca, Giovanni Battista, geb. 1728 zu Brescia, war ein vortrefflicher Baßsänger, wurde 1758 als Hofsänger in Mannheim angestellt und kam mit der übrigen Hofmusik 1778 nach München, wo er bis 1788 mit Beifall sang. Nachdem er pensionirt war, kehrte er nach Brescia zurück und starb dort 1809. — Ein älterer Verwandter von ihm war Giuseppe Z., geb. zu Brescia im J. 1715, welcher als Baßsänger in die Kapelle des Kurfürsten von Baiern trat und in München 1775 starb. Er hat auch komponirt, und man führt u. A. von ihm an: das Oratorium „La Morte d'Abele“ und die Oper „Il Rè pastore“.

Zoppa, s. alla zoppa (unter A [Präposition] 3.).

Zschiesche August, vortrefflicher Baßsänger, geb. zu Berlin im J. 1799, betrat 1820 daselbst das Theater und wurde bei der Hofbühne engagirt. Einige Jahre darauf ging er nach Wien und Pesth, wo er noch bedeutende Fortschritte machte, kehrte 1826 nach Berlin zurück, und war daselbst zuerst einige Jahre an dem königstädtischen Theater engagirt, von wo er dann zur Hofoper übertrat. Er lebt gegenwärtig noch zu Berlin, ist aber seit Kurzem von der Bühne abgetreten.

Zucchelli (spr. Zukelli), Carlo, guter Baßsänger, 1792 von italienischen Eltern zu London geb., betrat 1814 in Italien die Bühne, sang bis 1822 in verschiedenen Städten dieses Landes, war dann in London und endlich in Paris bei der italienischen Oper engagirt, und war noch 1830 in letztgenannter Stadt. Seine Stimme und Methode wurden gerühmt; an Wärme des Ausdrucks soll er es jedoch haben fehlen lassen.

Zuchetto (spr. Zuketto), (.....), war der älteste bekannte Organist an der St. Markuskirche in Venedig. Er erhielt diese Stelle 1318 und hatte 1337 Francesco da Pesaro zum Nachfolger.

Zucker, Eleonore, geborene Bösenberg, eine berühmte Sängerin und Schauspielerin des vorigen Jahrhunderts, wurde 1768 zu Hannover geboren und widmete sich schon frühzeitig der Bühne. 1784 bei der Großmann'schen Schauspielergesellschaft engagirt, verheirathete sie sich 1785 mit dem Schauspieler Zucker, starb aber schon 1796 zu Leipzig. Ihre Stimme war ein klangvoller Alt von großem Umfange, und ihre Manier, sowie ihre Aktion waren anerkannt vorzüglich.

Zug (an Klavierinstrumenten), s. Fortepiano. — In Beziehung auf Orgeln wird das Wort Zug auch im Sinne von Register und Registerzug gebraucht. — Ein Zug Drahtsaiten (zum Beziehen eines Instruments) sind 12 Röllchen von verschiedener, jedoch graduirter Stärke.

Zugwerk, der Gegensatz von Druckwerk (s. d.), also die Mechanik in der Orgel, bei welcher die Tasten die Abstrakten abwärts ziehen. Im Uebrigen ist diese Art der Mechanik mit dem Druckwerke ziemlich gleich.

Zulehner, Carl, 1770 zu Mainz geb., war im Klavierspielen und in der Komposition ein Schüler Sterkel's und ging nachgehends noch nach Paris, wo Philidor ihn unterwiesen haben soll. Nach Mainz zurückgekehrt, war er im Orchester daselbst angestellt und gab Unterricht in der Theorie. Mitte der dreißiger

Digitized by Google

Jahre unseres Jahrhunderts war er noch am Leben. Komponirt und herausgegeben hat er einige Quartette für Klavier und Streichinstrumente, ein Klavier-Konzert, Sonaten für Klavier allein und für Klavier und Violine, ein Klavier-Trio, Fantasien und Variationen für Klavier. Eine besondere Thätigkeit aber entfaltete er im Arrangiren, namentlich im Verfertigen von Klavierauszügen.

Zumsteeg, Johann Rudolph, geb. zu Sachsenflur im Odenwalde am 10. Januar 1760, war der Sohn eines ehemaligen Kammerlakaien des Herzogs Karl von Würtemberg und wurde in die Karlsschule aufgenommen. Anfangs sollte er Bildhauer werden; Sinn und Anlage aber wiesen bei ihn zu unzweideutig auf die Musik hin, als daß man dieser Kunst ihn nicht sich hätte zuwenden lassen sollen. So bildete er sich denn erstens zu einem tüchtigen Violoncellisten, und dann studirte er beim Kapellmeister Poli, sowie aus guten Lehrbüchern, Theorie und Komposition. Von Einfluß auf seinen inneren Menschen war seine Freundschaft mit Schiller. Nachdem er durch verschiedene Arbeiten, darunter besonders die Oper „Zalaor" und das Singspiel „Rinald und Armida", sich die Gunst des stuttgarter Hofes erworben hatte, erhielt er 1792 nach Poli's Abgange dessen Stelle als Kapellmeister, starb aber schon am 27. Januar 1802. am Schlagfluß. — Von Z's Kompositionen, die man des Breitern in Gerber's Lexikon angegeben findet, sind außer der Oper „Die Geisterinsel" noch ganz besonders die Balladen (z. E. „Die Büßende", „Lenore", „Die Entführung", „Die Pfarrerstochter von Taubenhayn") hervorzuheben. In ihnen findet sich viel Treffliches in der Charakteristik und Gesundes der Empfindung; freilich aber zeigt sich der ganze musikalische Formularismus in ihnen als heutzutage veraltet und verblaßt. Seitdem Carl Löwe mit seinen genialen Schöpfungen aufgetreten, ist Z., der bis dahin ziemlich allgemein als unerreichtes Muster in der Balladenkomposition galt, vollständig entbehrlich geworden. — Z's Sohn, Gustav Adolph, geb. zu Stuttgart am 22. November 1794 und gestorben daselbst im J. 1859, stand einer geachteten Musikalienhandlung vor, die, bald nach seines Vaters Tode begründet, 1821 aus den Händen seiner Mutter in die seinigen überging und jetzt von seinem Sohn Rudolph fortgeführt wird. — Emilie Z., Schwester des Ebengenannten und Tochter Johann Rudolphs, geb. zu Stuttgart am 9. Dezember 1796, erhielt unter Schick's Leitung ihre musikalische Ausbildung und habilitirte sich später als Klavier- und Gesanglehrerin zu Stuttgart, woselbst sie hochgeachtet und allbeliebt am 1. August 1857 starb. Mehreres für Klavier und Gesang von ihrer Komposition ist im Druck erschienen.

Zunge oder **Zungenstoß**. Die Blasinstrumente erfordern bei den meisten Arten von geschwind auf einander folgenden Noten, wenn diese rund herausgebracht und gehörig von einander abgesondert werden sollen, eine gewisse stoßende Bewegung der Zunge, durch welche die Luft bei jedem Tone gleichsam schneller und stoßweise in das Instrument gebracht wird. Diesen Prozeß nennt man den Zungenstoß oder kurzweg die Zunge, weil die Zunge des Spielers das besonders dabei thätige Glied ist. Bei den meisten Blasinstrumenten besteht dieser Zungenstoß bloß darin, daß sich die Zunge bei jeder Note nach dem Munde zu schnell bewegt und die Luft ins Instrument stößt; bei der Flöte und Trompete

Digitized by Google

aber ist man gewöhnt, um der Sicherheit des Vortrages willen, mit diesem Zungenstoße einige dieser Bewegung der Zunge entsprechende Silben zu verbinden, die gleichsam in das Instrument, jedoch ohne Sprachlaut, gesprochen werden, oder wodurch genau genommen die Art der Bewegung der Zunge in völliger Gleichheit erhalten wird. Quanz war der Erste, welcher die Zunge beim Flötenblasen ausführlich lehrte, und er bestimmte dazu die Bewegung der Zunge, als spreche man die Silben tid'll und bei Triolen tidlldi aus. Tromlitz verwandelte nachher den Vokal i in diesen Silben in a. Uebrigens reicht dazu die Artikulation der Buchstaben dl oder tl, ja die Bewegung der Zunge, als wolle man die Silbe li aussprechen, schon aus. — Bei schnellen Passagen, bei der mehrmaligen unmittelbaren Wiederholung eines und desselben Tones, staccatirten Läufen u. s. w. wird diese Bewegung der Zunge verdoppelt, und damit natürlich auch jene dieselbe fördernde Silben-Artikulation. Dieses Verfahren heißt im Gegensatz zu jenem ersten, welches man auch die einfache oder halbe Doppelzunge nennt, die ganze Doppelzunge oder schlechtweg Doppelzunge. Es ist diese vornehmlich ein der Flöte eigenthümliches Kunstmittel, welches kein anderes Blasinstrument, außer Horn und Trompete, mit ihr theilt. Das Mittel derselben besteht darin, daß die Zunge, welche bei der einfachen Zunge tu tu tu sagt, statt dessen dudel dudel sehr schnell sagt. Die Franzosen schreiben, aber weniger richtig und praktisch, dougue dougue (spr. duhgh') vor. Derselben Silben bedienen sich auch die Horn- und Trompetenbläser bei der Doppelzunge. — Werden bei der Doppelzunge die Silben oder Buchstaben t-tl oder t-dl und d-dl in bezeichneter Weise angewendet, so nennt man in Deutschland dieselbe auch wohl Schleifzunge, und diese ist die gemeinüblichste Doppelzunge; weniger häufig werden dabei die Buchstaben t-k oder d-k, bei der Trompete t-r oder d-r artikulirt. Bei dieser nämlich kann niemals durch die Artikulation eines l der eigentliche Zungenstoß bewirkt werden, sondern auch bei der einfachen Zunge sind weit passender die Silben ritiriton oder kitikiton anzuwenden.

Zunge oder **Zungenblatt**, s. Blatt.

Zungen nennen Einige auch die Stößer (s. d.) an den Fortepiano's.

Zungenwerk, auch Rohrwerk, Schnarrwerk, Zungenstimmen und Zungenpfeifen, der Name derjenigen Orgelstimmen, bei welchen der Ton der Pfeifen nicht auf die Weise wie bei den Flötenstimmen, vermittels eines Kernes oder Auffchnitts hervorgebracht wird, sondern wo in dem untern Theile jeder Pfeife in ein rundes Loch ein Mundstück in der Gestalt eines Gänseschnabels eingesetzt und mit einem dünnen messingenen Blatte, wie bei der Klarinette, bedeckt wird. Die in das Mundstück getriebene Luft setzt dieses Blatt in Vibration, und so entsteht der Ton, der bei aller Verschiedenheit seines Charakters doch immer etwas Schnarrendes hat, woher der Name Schnarrwerk kommt. Zu den Zungenstimmen gehören u. a. die Trompeten- und Posaunenregister, Oboe, Fagott u. s. w. Ueberhaupt aber gehören alle Instrumente, deren Ton hervorgebracht wird durch die mittels eines Luftzustroms bewirkte

Digitized by Google

Vibration einer Feder oder Zunge, wie Aeolodikon, Mundharmonika, Akkordion u. s. w., in die Kategorie der Zungenwerke.

Zurna, ein türkisches Blasinstrument, in Ansehung der Form und des Klanges unserer Oboe ähnlich.

Zurückhaltung, s. Retardation.

Zusammengesetzter Satz, s. Satz.

Zusammengesetzte Taktarten, s. Takt und Taktart.

Zusammenklang, so viel wie Akkord und Harmonie (s. d.).

Zusammenschlag, s. Acciacatura.

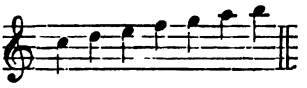
Zweichörig, s. Chor und Mehrstimmig.

Zweier, eine rhythmische Periode aus zwei Takten bestehend, und in diesen zwei Takten ein mehr oder minder abgeschlossenes Ganze, einen Sinn gebenden Satz, bildend.

Zweifache Intervalle, s. Intervall.

Zweifüßig, s. Fuß und Fußton.

Zweigestrichen heißt die zweite Oktave des Diskants oder die vierte unseres ganzen Tonsystems:



und nennt man auch in dieser Oktave vorkommende Töne, weil in der alten Tabulatur (s. d.) dieselben mit Buchstaben nebst zwei Strichen über denselben bezeichnet wurden. — Zweigestrichene Noten nennen Einige wohl auch die Sechszehntheil-Noten (s. d.).

Zweistimmig wird der musikalische Satz genannt, wenn die Harmonie eines Tonstücks aus bloß zwei Stimmen wesentlich besteht. Dies ist der Fall bei dem einfachen Duett für zwei Instrumente oder zwei Singstimmen; dann aber auch in mehrstimmigen Tonsätzen, aus welchen zwei Partien sich konzertirend hervorheben. Der zweistimmige Satz hat seine besonderen Schwierigkeiten, wenn er rein und wohlklingend sein soll, und kann nur von demjenigen bearbeitet werden, der den vierstimmigen Satz vollkommen versteht, denn im bloß zweistimmigen sind immer nur die wesentlichsten Akkord-Intervalle anzuwenden, und nicht jeder Ton eines Akkords ist dazu zu gebrauchen. Eigentliche Regeln und Anweisungen zum zweistimmigen Satze suche man in Kompositions-Lehrbüchern.

Zweiunddreißigstel (nämlich Note oder Pause), s. Note, Pause und Geltung (der Noten).

Zweitel, die Halbetaktnote, s. Geltung (der Noten) und auch Mensuralmusik.

Zweivierteltakt, s. Takt und Taktart.

Zweizweiteltakt, s. Alla breve und Takt.

Zwischenakt, s. Entr'acte.

Zwischenharmonie oder **Zwischensatz**, s. Fuge.

Zwischenraum (Spatium), der Raum zwischen jedem Linienpaare des Liniensystems. Es giebt also vier Zwischenräume, welche nebst den Linien zur Auf-

Digitized by Google

zeichnung der Noten dienen. S. Liniensystem. Das Wort Zwischenraum im Sinne von Intervall gebraucht, s. diesen Artikel.

Zwischenspiel, lat. Interludium, bei dem Choralspiel diejenigen kurzen Sätze oder Akkordfolgen, durch welche von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt der singenden Gemeinde (durch eine Fermate angedeutet) fällt, zu dem Tone und Akkorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Auch dehnt man den Ausdruck wohl auf den Satz oder die Akkordfolge aus, durch welche zwei Strophen des Liedes mit einander verbunden werden. — Die Entr'actes und Intermezzi (s. d.) werden bisweilen auch Zwischenspiele genannt; jedoch ist als technischer Kunstausdruck das Wort hauptsächlich nur in jenem ersten Sinne in der Musik gebräuchlich.

Zwitscherharfe, veralteter Name der Spitzharfe (s. d.).

Zwölffachteltakt, s. Takt und Taktart.

Zwölffaiter, s. Bissex.

Zyka, Joseph, ausgezeichneter Violoncellist des vorigen Jahrhunderts, in Böhmen gegen 1730 geb., lebte zuerst eine Zeit lang in Prag, trat aber dann 1766 in die kurfürstliche Kapelle zu Dresden und wurde endlich von hier aus im J. 1764 nach Berlin in die Privatkapelle des Königs berufen. Gest. ist er in Berlin im J. 1791, verschiedene Kompositionen für sein Instrument hinterlassend, von denen aber Nichts gedruckt ist. — Zwei Söhne von Z., Friedrich und Joseph mit Vornamen, waren ebenfalls tüchtige Musiker; Friedrich, Violoncellist, war in der dresdener, und Joseph, Violinist, in der berliner Kapelle angestellt; Letzterer hat auch Verschiedenes komponirt, was jedoch Alles Manuscript geblieben ist.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND

NOV 23 1948

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google